

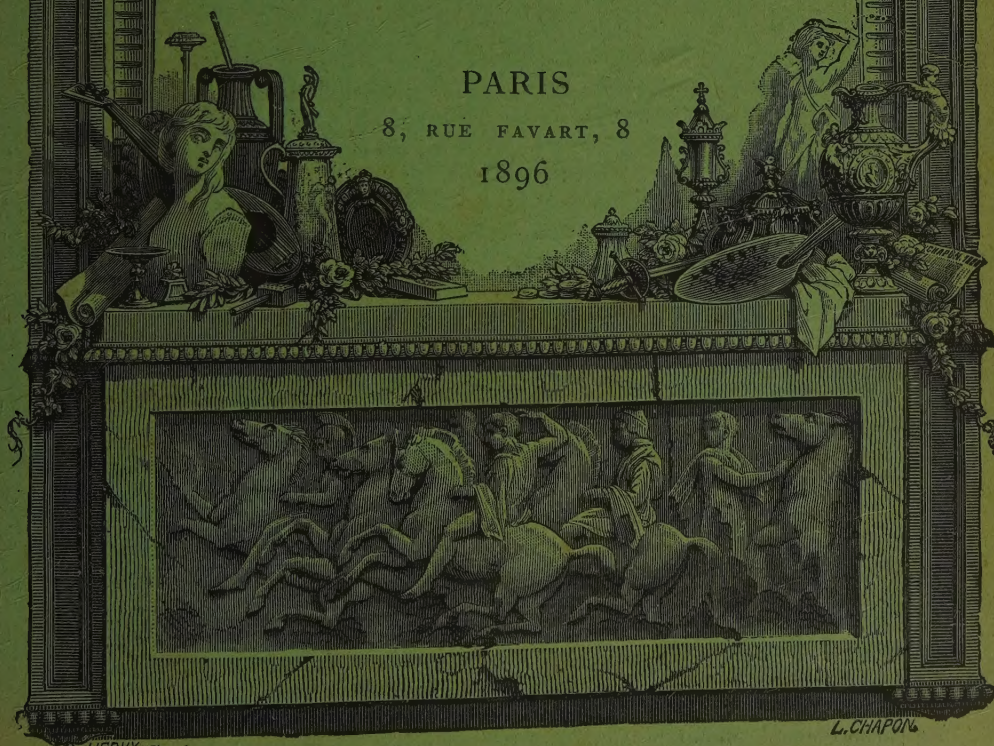
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

8, RUE FAVART, 8

1896



HERVY del.

L. CHAPON

LIVRAISON DU 1^{er} FÉVRIER 1896

TEXTE

- I. ÉTIENNE CHEVALIER ET SON PATRON SAINT ÉTIENNE, par JEAN FOUQUET (volet gauche du diptyque de Melun), par M. A. Gruyer, de l'Institut.
- II. LE GRENIER (1^{er} article), par M. Edmond de Goncourt.
- III. A PROPOS DU TRÉSOR DE BOSCO REALE, par M. Edmond Bonnaffé.
- IV. LES TIEPOLO DE L'HOTEL ÉDOUARD ANDRÉ. — HENRI III CHEZ FEDERICO CONTARINI, par M. Henri de Chennevières.
- V. JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU (2^e article), par M. Maurice Tourneux.
- VI. LE CENTENAIRE DE LA LITHOGRAPHIE (2^e et dernier article), par M. Paul Leprieux.
- VII. LES LIVRES D'HEURES FRANÇAIS ET LES LIVRES DE LITURGIE VÉNITIENS, par M. le duc de Rivoli.
- VIII. BIBLIOGRAPHIE : Le Grand Siècle (Émile Bourgeois), par M. S. Rocheblave ; Le Premier Siècle de l'Institut de France (comte de Franqueville), par M. Olivier Merson ; Les Portraits dessinés par Ingres (introd. par G. Duplessis), par A. R. ; Une Étude sur J. de Sandrart et ses œuvres (J.-L. Sponsel), par M. Émile Michel ; Lucas Cranach, Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche (F. Lippmann), par A. M.

GRAVURES

- Étienne Chevalier, trésorier de France, et son patron saint Étienne*, par Jean Fouquet (volet gauche du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers) : eau-forte de M. Burney, tirée hors texte.
- La Vierge et l'Enfant Jésus*, par Jean Fouquet (volet droit du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers).
- Un coin du Grenier Goncourt, en tête de page ; Le Grenier ; Tigre, kakémono de Gankou ; Paraphe de Balzac ; portrait de Duclos, eau-forte de Jules de Goncourt, d'après La Tour ; Études de femmes, par Watteau (contre-épreuve) ; Suzanne Jarente de la Reynière, médaillon en terre cuite, par Nini ; Bâton de commandement en jade, en cul-de-lampe.
- Fronton d'un encadrement de glace en bois doré et en verre églomisé, attribué à Bérain, au château de Serrant, en tête de page ; Lion de marbre du xiv^e siècle, du palazzo Contarini (hôtel Edouard André).
- Contarini recevant Henri III à Mira* : partie centrale et panneaux latéraux d'une fresque de Tiepolo (collection Edouard André) : héliogravures tirées hors texte.
- Œuvres de J.-B. Perronneau : Robbé de Beauveset (Musée d'Orléans) ; l'Aurore (id.).
- La Nôce*, lithographie de Gustave Doré, en tête de page ; Rue du Gros-Horloge, à Rouen, lith. de Bonington ; Le Camp de Lunéville, lith. de Lami ; Portrait de Ed. Robert, lith. de Devéria ; Satisfaction, lith. de Jean Gigoux ; Vénus Anadyomène, lith. de Chassériau ; Mineurs du Creuzot, lith. de Bonhommé ; Dessin original de J. Chéret pour la couverture des « Maîtres de l'Affiche », en cul-de-lampe.
- Annonciation (« Heures à l'usage de Romme », 1488, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre) ; Annonciation (« Miss. Rom. », 1516, Jacobus Pencius de Leucho pour Alexandre de Paganinis) ; Mort de la Sainte Vierge (« Heures à l'usage de Romme », 1488) ; Mort de la Sainte Vierge (« Officium B. M. Virginis », 1522, Jacobus Pencius de Leucho) ; les Trois Vifs (« Heures à l'usage de Romme », 1493, Philippe Pigouchet pour Simon Vostre) ; Les Trois Vifs (« Officium B. M. Virginis », 1523, Gregorius de Gregoriis) ; Sacrifice d'Abraham, d'après Titien (Museo civico de Bassano).
- Bas-relief de van Clève, en stuc doré (frise du salon de l'Oeil-de-Bœuf, au château de Versailles), en bande de page ; Vase d'argent (carton de Le Brun, au château de Versailles) ; Nef d'or et de lapis aux L. L. enlacées (carton de Le Brun) ; Pierre Puget par lui-même (Musée d'Aix) ; Louis XIV (médaillon, collection du baron Pichon), en cul-de-lampe.






ÉTIENNE CHEVALIER

ET SON PATRON SAINT ÉTIENNE

PAR JEAN FOUQUET

(VOLET DE GAUCHE DU DIPTYQUE DE MELUN)

M. Georges Brentano-Laroche, de Francfort, achetait à Bâle en 1805 quarante miniatures, peintes par Jean Fouquet pour le livre d'Heures d'Étienne Chevalier ; ces miniatures étaient comme autant de tableaux minuscules, merveilleux d'invention, admirables d'exécution. Sur deux d'entre elles (la première et la dix-septième), se voyait le portrait d'Étienne Chevalier ; sur toutes, les initiales du trésorier de France, *E. C.*, étaient à profusion répandues. Quelques



années après cette étonnante acquisition, M. Georges Brentano, toujours servi par la fortune, trouvait, à Bâle encore, le portrait d'Étienne Chevalier, peint à l'huile, sur bois, de grandeur naturelle, accompagné de son patron saint Étienne. Ce panneau provenait d'un diptyque, dont l'autre volet, consacré à la Vierge et à l'Enfant Jésus, est maintenant au Musée d'Anvers... En 1891, Monsieur le duc d'Aumale a fait entrer dans sa galerie de tableaux les quarante miniatures du fameux livre d'Heures; il a ainsi rendu à la France une des œuvres capitales de notre peinture nationale. Peut-être un jour le portrait d'Étienne Chevalier nous reviendra-t-il aussi? Souhaitons-le. M. Burney vient d'en exécuter une gravure dans laquelle il a mis autant de talent que d'intelligence; c'est cette gravure que la *Gazette des Beaux-Arts* offre à ses lecteurs aujourd'hui... Avant de décrire le portrait, rappelons ce qu'on sait de Jean Fouquet et ce que fut Étienne Chevalier.

I

Jean Fouquet n'a pas d'histoire, ce qui n'empêche pas qu'on ait beaucoup écrit sur lui¹; ce qui reste de ses œuvres forme, d'ailleurs, le monument le plus important de la peinture française au xv^e siècle. La date de sa naissance est inconnue; chacun peut choisir celle qui lui convient entre 1410 et 1425. Il était tourangeau, aussi la ville de Tours et les paysages de la Touraine reparaissent-ils à chaque instant sous son pinceau. Tours était alors le centre du royaume; le *Roi de Bourges* s'y trouvait chez lui. Comme peintre, Fouquet descend des maîtres de Bruges; mais, en s'appropriant leur naturalisme, il en fait, dans cette Touraine si bien nommée le « verger de la France », le miroir des *Français du royaume*. L'Italie et la Renaissance italienne ont eu prise aussi sur sa manière de voir. Si les lourdes coiffures et les manteaux fourrés de nombre de ses figures témoignent de l'art flamand acclimaté en Bourgogne d'abord, puis en France et dans une partie de l'Occident civilisé, c'est à Rome, à la Toscane et à l'Ombrie, qu'il a emprunté ses portiques, ses pilastres fleuris, ses rinceaux, ses dômes et ses théories d'anges.

Des œuvres de la jeunesse de Jean Fouquet, on ne sait rien

1. Léon de Laborde, de Bastard, de Montaiglon, Vallet de Virville, MM. H. Bouchot, P. Durrieu, André Michel, etc., lui ont tour à tour consacré leur érudition.

avec certitude. On croit cependant reconnaître, dans la *Bible moralisée*, le germe de toutes les promesses tenues plus tard avec tant de prodigalité¹. Ces miniatures auraient attiré sur lui l'attention du *Roi très victorieux*, qui lui commanda son portrait. Cette peinture est au Musée du Louvre². On la croyait jadis de 1454 environ ; on pense maintenant, non sans raison, qu'elle est antérieure d'une dizaine d'années à cette date. Charles VII avait quarante et un ans vers 1444 ; c'est bien, en effet, l'âge qu'il doit avoir ici sur son portrait. Fouquet l'a traité durement : loin de le flatter, il l'a enlaidi. Le personnage apparaît triste et renfrogné, sur un fond étriqué de rideau vert³. Fouquet, placé dès lors au nombre des grands portraitistes de son temps, fut mandé à Rome pour y peindre le portrait du pape. C'était en 1445. Eugène IV était rentré depuis deux ans dans la ville sainte, d'où le peuple, soulevé par les Colonna, l'avait chassé en 1434. Fouquet n'avait guère alors que trente ans⁴. La célébrité se hâtait vers lui. A Rome, il se lia avec le sculpteur Antonio Filarète, et revint par Florence, où il trouva une moisson déjà presque mûre d'œuvres admirables. Peut-être Gentile da Fabriano, dont « le style

1. Jean Fouquet, par M. Henri Bouchot ; *Gazette des Beaux-Arts*, 3^{me} période, tome IV, pp. 276 et 278.

2. N° 289 du *Catalogue général des peintures du Musée du Louvre*.

3. Ce fond, qui tient encore aux vieilles routines des écoles du Nord, suffit à lui seul pour dater ce portrait. Jean Fouquet, après son voyage en Italie, aurait réchauffé son modèle par de plus chatoyants contacts.

4. Fouquet avait représenté Eugène IV en compagnie de deux personnages de sa maison. Cette peinture, faite pour la sacristie de l'église de la Minerve, fut enlevée de cette sacristie au cours du xviii^e siècle ; on ne sait depuis lors ce qui en advint. Eugène IV étant mort le 23 février 1447, Fouquet dut peindre ce portrait aux approches de cette date. C'est l'historien tourangeau Chalmel qui a parlé le premier de cette peinture avec quelque détail (v. l'article *Fouquet* du *Dictionnaire biographique* qui termine l'*Histoire de la Touraine*). Chalmel s'était renseigné dans une description latine de la Touraine par le florentin Francesco Florio. Cette description, alors inédite, a été publiée depuis par M. André Salmon. Vasari parle aussi du même portrait dans la double vie de l'architecte et sculpteur florentin Antonio Filarète (de son vrai nom Antonio Averulino) et du sculpteur florentin Simone, frère de Donatello, tous deux fort estimés d'Eugène IV. Simone venait de mourir à Florence, âgé de cinquante-cinq ans, lorsque « arriva à Rome Giovanni Fochetta (Jean Fouquet), très célèbre peintre, qui peignit à la Minerve le pape Eugène, qu'on tint à cette époque pour une très belle chose. Il se lia intimement (*dimesticossi assai*) avec Antonio... » (Vasari, première édition, publiée en 1550 chez Torrentino). Voir, sur le *Portrait du pape Eugène IV*, le savant travail de M. Anatole de Montaigon, donné aux pages 27 et suivantes du tome II de l'*Œuvre de Jehan Fouquet*, publié par Curmer en 1866.

était aussi doux que le nom¹, » lui enseigna-t-il la manière de marier les ors aux couleurs; peut-être aussi Vittore Pisano, le plus fameux animalier de son temps, lui apprit-il à peindre les animaux et à mettre en relief la silhouette des corps. A son retour en France, sa manière s'était allégée; il y avait dans son goût une pureté qui jusque-là lui avait fait défaut. En 1452, la fortune lui ménagea la faveur de rencontrer le protecteur qui lui manquait encore.

Le 24 août 1452, maître Étienne Chevalier, trésorier de France, avait perdu sa femme, Catherine Budé, et l'avait fait inhumer à Melun, dans l'église Notre-Dame, en un tombeau où il s'était réservé une place auprès d'elle. Pour cette église dont il était le bienfaiteur, il commanda à Jean Fouquet un *ex-voto* en forme de diptyque, qui devait témoigner de sa dévotion à la Vierge, en même temps que de sa reconnaissance envers une bienfaitrice qui n'était autre que la maîtresse du roi. Étienne Chevalier tenait d'Agnès Sorel honneurs et fortune; il avait été son protégé d'abord, son ami ensuite, son exécuteur testamentaire enfin². L'un des côtés de ce diptyque (le volet de gauche), sur lequel le donateur est peint en compagnie de son patron saint Étienne, montre en Fouquet un remarquable portraitiste. L'autre côté (le volet de droite), où la Vierge est représentée sous les traits d'Agnès Sorel, dit-on, dévoile un peintre d'histoire très insuffisant. Or, en même temps qu'Étienne Chevalier commandait ce double tableau au maître tourangeau, il lui faisait peindre un livre d'*Heures*, dans lequel devaient être glorifiés l'Évangile et les saints. Sur le terrain de la miniature, qui était le sien, Fouquet, faisant preuve d'une diversité d'inspiration merveilleuse, laissait à l'actif de la peinture française du xv^e siècle un impérissable chef-d'œuvre. Les *Heures* d'Étienne Chevalier ont

1. Le mot est de Michel-Ange. Ce serait à Rome que Fouquet aurait connu Gentile, qui resta dans la ville sainte jusqu'à sa mort, occupé à la décoration de Saint-Jean de Latran. Gentile mourut peu avant le jubilé de 1450.

2. Jacques Cœur et Robert Poitevin furent également chargés de l'exécution des dernières volontés d'Agnès Sorel, mais ce fut Étienne Chevalier qui prit sur lui toutes les responsabilités. C'est lui qui conduisit la dépouille mortelle à Loches, la paroisse la plus voisine de Fromenteau, lieu de naissance d'Agnès Sorel, où elle voulut être enterrée. Voici l'épithaphe qu'il fit graver sur son tombeau : « Cy gist noble damoiselle Agnès Seurelle, en son vivant dame de beauté de Roqueserieu, d'Issoudun et de Vernon-sur-Seine, piteuse envers toutes gens et qui largement donnoit de ses biens aux églises et aux pauvres, laquelle trespasa le neuvième jour de février, l'an de grâce mil quatre cent quarante-neuf. Priez pour l'âme d'elle. Amen. »

dû occuper Jean Fouquet de 1452 à 1460 environ. C'est peut-être la plus belle période de la vie du peintre. On voit combien l'Italie avait agrandi l'horizon devant lui. Ses figures, cependant, restent toujours courtes; les élégances ultramontaines n'ont rien changé à leur structure, et le nu demeure aussi sa partie faible, malgré les *quattrocentisti* qu'il a vus à l'œuvre; mais les détails abondent en réminiscences heureuses, et l'on sent que notre miniaturiste, sans rien abandonner de l'esprit de la France, porte en lui le souvenir de Florence et de Rome. Ses chevaux, notamment, prennent une vérité surprenante; on sent qu'il a mis à profit l'enseignement de Pisanello.

Charles VII meurt le 22 juillet 1461, et Louis XI lui succède. Ce fut un triste Mécène. Fort heureusement pour Fouquet, Étienne Chevalier vécut treize ans encore et lui demeura fidèle. Vers 1469, Fouquet peignit pour Étienne Chevalier le *Boccace* de la Bibliothèque royale de Munich, avec cette extraordinaire composition des *Nobles malheureux*, où, sur une superficie de trente centimètres, trois cent figures sont prises au vif de la nature et de la passion... Le portrait de Guillaume Juvénal des Ursins, si puissamment établi sur un fond d'or d'importation italienne, est presque de la même époque... Viennent ensuite les livres d'Heures commandés par Jean Moreau, bourgeois de Tours, et par Marie de Clèves, duchesse d'Orléans. Espérons que ces trésors ne sont qu'égarés, et qu'il en sera d'eux comme des *Grandes Chroniques de France*, dont les cinquante-trois peintures ont été restituées au maître tourangeau par un de nos savants bibliothécaires ¹. Charles VII avait commandé ce livre en 1458 à Jean Donier, maître des arts, et à Noël Frébois, qui ont écrit le texte sur parchemin in-folio très épais. En tête de chacun des chapitres, Fouquet a représenté, sous le couvert des Mérovingiens et des Carlovingiens, les plus brillantes scènes de la chevalerie du xv^e siècle. C'est là surtout qu'on reconnaît, dans notre grand miniaturiste, un peintre de batailles. Malheureusement, les *Grandes Chroniques* sont arrêtées au début du règne de Charles VII, et Fouquet n'a pu nous donner ni Jeanne d'Arc, ni ses compagnons d'armes; mais il nous a rendu le Paris des Bourguignons et des Armagnacs, avec sa croix Saint-Ladre, son gibet de Montfaucon, sa tour des Templiers; la ville de Tours enserrée dans ses fortes murailles, les cinq clochers romans de la basilique de Saint-Martin, etc..... Les miniatures des

1. M. Henri Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, tome IV, troisième période, p. 420. — Les *Grandes Chroniques de France* appartiennent à la Bibliothèque Nationale de Paris, et sont cataloguées sous le n^o 463 du fonds français.

Antiquités Judaïques de Josèphe sont parmi les dernières œuvres du maître¹.

En 1470, lors de la fondation de la chevalerie de Saint-Michel, Louis XI s'était fait peindre par Fouquet au milieu des chevaliers de son ordre. Or, pendant longtemps, de ce Louis XI on avait fait un Louis XII². C'est que Louis XI en prenait à son aise avec les peintres auxquels il commandait son portrait. On sait qu'ayant un jour chargé Colin d'Amiens de cette besogne, il lui ordonna de supprimer de sa peinture la laideur et les rides, tout ce qui sentait la vieillesse, de faire le nez aquilin, le visage plein, le crâne pourvu de cheveux en abondance, de détailler surtout les insignes de l'ordre de Saint-Michel, de soigner particulièrement le collet de l'habit, les bottes de chasse et le cornet de veneur. Et dire que voilà les preuves de l'histoire!... Après Étienne Chevalier et à défaut de Louis XI, ce fut Jacques de Nemours, comte d'Armagnac, qui surtout occupa Fouquet. C'est pour ce seigneur que notre miniaturiste termina le livre des *Antiquités Judaïques* de Josèphe, et qu'il plaça au bas de la peinture de début le blason d'Armagnac. Un tel livre, dans lequel la vallée de Jéricho prend à chaque instant l'apparence des vallées de la Loire, suffirait à lui seul pour nous renseigner sur la fécondité d'imagination de l'artiste tourangeau... Cette tâche terminée, survint la fin tragique de celui qui la lui avait commandée³. Jean Fouquet vécut tristement trois ans encore à Tours, dans sa maison de la rue des Pucelles, où il mourut sans bruit, et dans laquelle peut-être il était né...⁴ Cela dit, regardons le portrait d'Étienne Chevalier.

1. Les *Antiquités Judaïques* sont également à la Bibliothèque Nationale de Paris.

2. M. Paul Durrieu a eu raison de cette erreur.

3. Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, fut décapité en 1477 à l'âge de quarante ans. Vers 1482, sa fille, Catherine d'Armagnac, épousa le duc de Bourbon, dans la maison duquel elle fit entrer ce livre admirable des *Antiquités Judaïques*. C'est ainsi que le manuscrit de *Josèphe* faisait partie du trésor de Moulins, avec une note écrite par le secrétaire Robertet, indiquant que les trois premières histoires sont dues aux enlumineurs du duc de Berry, et que les neuf autres (c'est onze qu'il faut dire) sont « de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jehan Foucquet, natif de Tours ». Ce précieux manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Paris.

4. Le 8 novembre 1481, un chambrier de Saint-Martin de Tours, énumérant ses rentes dans un aveu, dit que « la veuve et héritiers de feu Jehan Foucquet, peintre, » lui doivent deux deniers sur la maison paternelle, « joignant d'un cousté à la tour Foubert... d'autre cousté à la rue des Pucelles et d'autre bout à la tour desdites Pucelles ». (*Jehan Foucquet*, par M. Henri Bouchot.)

II

Sur un fond d'architecture classique, accommodé au goût de la Renaissance italienne du ^{xv}^e siècle, Étienne Chevalier, de trois quarts à droite, tête nue, les mains jointes, se tient agenouillé dans l'attitude de la prière. Ses cheveux noirs, rasés sur les tempes et coupés en sésile au sommet du front, forment autour du crâne une couronne abondamment fournie, qui donne à la tête quelque chose de monacal. Le visage, dans sa maigreur, paraît austère et bon tout ensemble. Rien n'en est dissimulé; la barbe, rasée de près, laisse paraître, avec tout son relief, la forte construction de l'ossature. Les traits semblent sculptés autant que peints, tant il y a de précision dans leur dessin et de décision dans leur caractère. Le front est puissant et d'un large développement. L'ombre qui en couvre le méplat s'étend sur tout le côté gauche de la face, tandis que la lumière en éclaire vivement toute la partie droite. Ainsi est mis en valeur ce qu'il y a de plus saillant dans la physionomie. Les yeux sont beaux; la clarté qui en émane pénètre les orbites jusqu'au plus profond de leur ombre; le regard, d'une ardente fixité, est bien véritablement perdu dans l'au-delà des choses de la terre. Le nez, d'une ligne fine et presque tranchante, est long et tombant. La bouche, aux lèvres minces, est spirituelle et grave. Le menton est saillant, le maxillaire très développé. L'oreille est petite et rigoureusement dessinée. On reconnaît, dans l'ensemble de ce visage, une âme haute et une intelligence supérieure, un personnage marqué pour un rôle considérable. Le costume, simple jusqu'à l'austérité, ajoute encore au caractère religieux de toute cette figure. La robe pourpre, doublée de martre, enveloppe largement le corps de ses plis, qui tombent droits depuis le cou jusqu'à la ceinture. De cette figure laïque se dégage une impression quasi cléricale; tout prie et tout pense en elle avec une loyauté qui s'impose.

Saint Étienne, patron d'Étienne Chevalier, intervient pour compléter et pour fortifier cette impression religieuse. Il est debout à la gauche de son protégé, sur l'épaule duquel il pose sa main droite, et il y a dans ce geste comme une prise de possession de l'homme par le saint, qui, de sa main gauche, tient un livre, où est

posée une des pierres qui ont fracturé son crâne, d'où le sang coule encore. En sa qualité de diacre, le premier martyr chrétien est vêtu d'une dalmatique d'un gros bleu presque noir, garnie de deux bandes verticales en brocard d'or et pourvue d'un capuchon de même étoffe, rabattu derrière le cou¹. Dans ce saint Étienne, cependant, c'est encore un portrait qu'il faut voir. Le costume ecclésiastique et les caractéristiques du saint ne sauraient donner le change à cet égard. Cette figure, qui devrait exprimer une idée générale, a un accent individuel trop vivement ressenti pour ne pas être quelqu'un. Elle a été peinte d'après nature, cela n'est pas douteux, et peut-être d'après un personnage très voisin d'Étienne Chevalier; car, entre les traits du trésorier de France et ceux de son saint patron, il semble y avoir une évidente parenté. Quel est le nom de cet homme jeune encore et représenté avec les attributs de la sainteté? On l'ignore, et vraisemblablement on l'ignorera toujours... Au fond du tableau, sur le soubassement carré du pilastre de gauche, on lit les deux dernières lettres ER du mot *Chevalier* et les six premières ESTIEN du mot *Estienne*. Du côté opposé, à gauche, on trouve des lettres assez embrouillées, dans lesquelles le P. Cartier, dont la science liturgique est rarement en défaut, voit une réminiscence de l'antienne du saint à *Magnificat* des premières vêpres: *Stephanus... plenus gratia*, etc. « Étienne plein de grâce et de force, opérait de grandes merveilles... »

Grâce à Jean Fouquet, nous revoyons donc, comme vivant encore, Étienne Chevalier, « seigneur des Prunes, du Vignan, de Grigny et du Plessis-le-Comte; secrétaire du roi, maistre de sa Chambre aux deniers en 1434; conseiller maistre des comptes le 15 août 1449; trésorier de France le 20 mars 1452; secrétaire d'État, ambassadeur, etc.² ». La nature semble ne pouvoir être serrée de plus près que dans ce tableau, reproduite plus sincèrement et sous de plus vigoureuses colorations. On ne saurait faire, avec plus de probité, mieux parler, ou plutôt mieux penser un visage. C'est ainsi que, dès le milieu du xv^e siècle, Jean Fouquet affirme, comme peintre de portraits, une des vocations maîtresses de la peinture française.

1. Ce vêtement, conforme aux coutumes liturgiques du xv^e siècle français, n'est plus d'usage aujourd'hui.

2. Godefroy, *Histoire de Charles VII*, pp. 881 et suiv. — Compte de Robin Denizot; S. pr. 1144. 39.



Jean Fouquet pinx.

E. Burney sculp.

ETIENNE CHEVALIER, TRÉSORIER DE FRANCE ET SON PATRON SAINT ETIENNE
(Collection Brentano de Francfort)

Gazette des Beaux-Arts

Imp Ch Wittmann



III

Si le diptyque de Melun révèle, dans une de ses parties, un très remarquable portraitiste, il trahit, dans l'autre, un peintre plein d'inexpérience et d'hésitation. En présence du modèle vivant, Jean Fouquet transcrit la réalité avec une justesse et une hauteur d'interprétation qui lui permettent de grandir les dimensions de son œuvre, sans en compromettre la valeur. Aux prises avec l'idéal, les ailes lui manquent pour s'élever dans le domaine de la grande peinture. Le portrait d'Étienne Chevalier est peint d'une main déjà maîtresse. La Madone qui sert de pendant à ce portrait est peinte d'une main débile encore. Dans cette Vierge, l'accent de la nature et le sentiment de la vie font totalement défaut. En elle, cependant, ce serait Agnès Sorel qu'il faudrait voir ; mais Agnès Sorel, qui était morte en 1450, deux ans avant l'exécution du diptyque de Melun, n'a pu fournir à Jean Fouquet l'occasion d'exécuter un véritable portrait. Le portrait par à peu près qu'il a fait ici de la maîtresse du roi a dû, en outre, pour être transporté dans le monde du surnaturel, subir une sorte de transformation. Fouquet, n'étant plus dès lors sur le terrain de la stricte réalité et devant néanmoins donner à son tableau les dimensions de la nature, a perdu pied complètement. Il avait à peindre une Vierge, il n'a pu représenter qu'une idole ¹.

Fouquet, malgré les beaux portraits qu'il a exécutés de grandeur naturelle, reste donc quand même un peintre de miniatures. La plupart des peintures des *Heures* d'Étienne Chevalier peuvent être à juste titre qualifiées de chefs-d'œuvre, à la condition toutefois qu'elles gardent les dimensions de la miniature. Si vous les grandissiez, le parfum qu'elles renferment s'évaporerait aussitôt. La Vierge de Melun nous produit l'effet d'une miniature agrandie, où toutes les fai-

1. La Vierge, couronnée d'un riche diadème et vêtue d'une robe bleue surmontée d'un long voile blanc, est assise sur un trône enrichi de perles et de pierres précieuses. Sur son genou gauche est posé l'Enfant Jésus. Des anges couleur d'azur et des séraphins couleur de feu font cortège au groupe divin. Dans cette Vierge au sein largement découvert, c'est Agnès Sorel que le peintre aurait voulu représenter (*La Renaissance des Arts à la Cour de France*, par le comte Léon de Laborde, additions au tome I^{er}, p. 677 et sqq. — Vallet de Viriville, *Œuvre de Jehan Fouquet* ; Curmer, Paris, 1867, p. 67). Le Bourguignon George Chastelain semble décrire cette Agnès déguisée en Vierge, quand il dit : « Elle descouvroit les espauls et le saing jusques aux tétins. »

blesses qui auraient été inaperçues dans de très petites figures sautent aux yeux de la façon la plus désobligeante dans des figures de dimensions naturelles. Cette Madone, sèche de facture, vide de forme et nulle d'expression, cet Enfant Jésus sans beauté, ces anges aux articulations disjointes, ramenons-les par la pensée aux proportions de la miniature, nous aurons sans doute une mignonne peinture qui nous donnera l'illusion de la vérité. Faisons la contre-partie : prenons les anges, les Vierges et les *bambini* des célèbres *Heures*, grandissons-les aux proportions de la nature, le charme s'envolera ; nous nous trouverons en présence d'une œuvre analogue à la Madone du diptyque de Melun¹. Dans le domaine de l'idéal, Fouquet, miniaturiste, parvenait à concentrer son rêve en de merveilleuses visions ; mais il ne pouvait grandir impunément ses microscopiques tableaux. Aucun peintre français ne l'eût pu faire au xv^e siècle.

Même dans le portrait, où cependant, nous l'avons dit et répété déjà, Fouquet s'élève avec tant d'autorité jusqu'aux dimensions de l'histoire, certaines faiblesses ne trahissent-elles pas encore le miniaturiste ? Quelque admiration que méritent les deux figures-portraits du volet de gauche du diptyque de Melun, la sécheresse des lignes et certaines aigreurs de coloration, les mains, celles du saint Étienne surtout, avec leurs phalanges démesurément longues, ne dénoncent-elles pas un peintre encore trop insuffisamment pourvu pour avoir raison des difficultés de la grande peinture ? Comparativement à ces grands portraits, regardons les deux petits portraits d'Étienne Chevalier peints par Jean Fouquet dans le livre d'Heures. Dans ces portraits en miniature, aucune des faiblesses des grands portraits ne se fait sentir, pas une faute n'y peut être signalée ; tout y semble parfait ; le dessin, sans reproche dans les mains aussi bien que dans le visage, paraît plein de souplesse et de liberté ; les contours y sont comme fondus dans l'air ambiant ; la couleur, toujours puissante, sans rien de discordant nulle part, est partout harmonieuse. De ce parallèle entre le grand et les petits portraits

1. Ce diptyque resta durant trois siècles et demi à la place même où l'avait mis le donateur, ainsi que le constatent : 1^o la description qu'en a faite Denys Godefroy en 1661 (*Histoire de Charles VII*, p. 883) ; 2^o l'építaphe de la fin du xvii^e siècle, provenant du fonds de l'ordre du Saint-Esprit, à la Bibliothèque Nationale de Paris ; 3^o le témoignage de l'abbé Bertin, dans ses *Notes de voyage*, à la date du 20 septembre 1717. Le diptyque de Melun fut volé en 1793 et partagé en deux morceaux : la Vierge fut achetée par M. van Erthorn et donnée par lui au Musée d'Anvers ; le donateur et son patron furent vendus à M. G. Brentano-Laroche, de Francfort, chez les héritiers duquel il se trouve encore aujourd'hui.

d'Étienne Chevalier, ne ressort-il pas que Jean Fouquet, même comme portraitiste, est encore et par-dessus tout un miniaturiste ?

L'art de peindre a donc compté d'admirables miniaturistes avant d'avoir de vrais peintres d'histoire. La miniature a produit ses chefs-



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS, PAR JEAN FOUQUET.

(Volet de droite du diptyque de Melun, au Musée d'Anvers.)

d'œuvre quand la grande peinture ne pouvait encore donner les siens ; elle a été un art primitif, un moyen précieux d'expression pittoresque aux mains des peintres qui se cherchaient encore ; cachant leurs faiblesses avec prévoyance sous ses très minimes dimensions, elle donnait, en tout petit, l'illusion de grandes choses. Le jour où les peintres purent, sans défaillir, mettre leurs œuvres à la taille de la nature, la miniature n'eut plus les mêmes raisons d'être ; les forts

l'abandonnèrent, les faibles seuls lui restèrent fidèles, de sorte que sa décadence répond aux progrès mêmes de l'art. Ouvrez, dans la bibliothèque de Monsieur le duc d'Aumale, les incomparables *Heures du duc de Berry*, vous y pourrez suivre, durant une période presque séculaire, la miniature française de son zénith à son couchant; vous remarquerez que ses chefs-d'œuvre appartiennent à la fin du *xiv^e* siècle et aux premières années du *xv^e*, témoin les *Saisons* avec les *Grandes résidences*, auxquelles Audrien Beauneveu et Paul Limbourg ont travaillé sans doute, tandis que ses œuvres les plus faibles sont de cent ans postérieures. Même remarque, dans les mêmes *Heures*, se peut faire pour la miniature italienne. Regardez, notamment, le *Couronnement de la Vierge* et la *Chute des Anges*, les plus belles et peut-être les plus anciennes miniatures de ce manuscrit. Elles avoisinent l'année 1400 et font songer déjà aux fresques que Luca Signorelli peindra, cent ans plus tard, dans la chapelle San Brizio, à Orvieto. L'inspiration semble de part et d'autre aussi grandiose, et l'exécution, toutes proportions gardées, est aussi magistrale. Le miniaturiste, en véritable précurseur qu'il était, a donc été d'un siècle en avance sur le peintre d'histoire.

Jean Fouquet, miniaturiste par excellence, a été lui aussi, pour la peinture française, un précurseur. L'art flamand, après s'être emparé de la Bourgogne, débordait sur la France, et Fouquet, tout en demeurant Français, suivait la voie nouvelle ouverte par les van Eyck. Dans cette voie, nos peintres auraient sans doute aussi trouvé la leur, si, au cours du *xvi^e* siècle, l'Italie ne les avait entraînés dans sa propre décadence. En plein *xv^e* déjà, le courant nous portait à regarder au delà des monts. Fouquet lui-même, dans nombre de ses miniatures, ne nous donne-t-il pas les preuves du charme que les Italiens de son temps avaient jeté sur lui? N'est-ce pas à l'architecture romaine qu'il emprunte les fonds sur lesquels il place les portraits d'Étienne Chevalier et de Juvénal des Ursins? L'italianisme du maître tourangeau, cependant, n'avait rien encore de compromettant pour notre originalité. Il n'en fut pas de même de celui de nos peintres au siècle suivant.



LE GRENIER¹

ux curieux d'art et de littérature qui, dans le vingtième siècle, s'intéresseront à la mémoire des deux frères, je voudrais laisser un inventaire littéraire de mon GRENIER, destiné à disparaître après ma mort; je voudrais leur faire revoir, dans un croquis écrit, ce microcosme de choses de goût, d'objets d'élection, de *jolités* rarissimes, triés dans le dessus du panier de la curiosité.

Des trois chambrettes du haut de la maison, dans l'une des-

1. C'est le nom donné par M. Edmond de Goncourt, aux pièces sises au second étage de la maison d'Auteuil; de l'automne au printemps, elles sont le lieu de rendez-vous, le foyer intellectuel, où une élite de gens de lettres, d'artistes, vient chercher, chaque dimanche, à la tombée du jour, le plaisir d'une libre causerie. Les plus fidèles habitués du GRENIER sont : MM. Alphonse Daudet, Émile Zola, J.-K. Huysmans, José-Maria de Hérédia, Rosny, Octave Mirbeau, Maurice Barrès, Hervieu, Paul Margueritte, Rodenbach, Lucien Descaves, Ajalbert, Jean Lorrain, Marcel Schwob, Henri de Régnier, Édouard Rod, Duret, Hennique, Gustave Geffroy, Roger Marx, Frantz Jourdain, Robert de Montesquiou, Léon Daudet, Paul Alexis, Alexandre, Paul Bonnetain, François de Nion, G. Toudouze, G. Lecomte, Servièrre, Morel, Rodin, Carrière, Raffaëlli, Jules Chéret, Bracquemond, Pierre Gavarni...

N. D. L. R.

quelles est mort mon frère, il a été fait deux pièces, dont la moins spacieuse ouvre sur la grande, par une baie qui lui donne l'aspect d'un petit théâtre, dont la toile serait relevée.

De l'andrinople rouge au plafond, de l'andrinople rouge aux murs et autour des portes, des fenêtres, des corps de bibliothèque peints en noir, et sur le parquet un tapis ponceau, semé de dessins bleus, ressemblant aux caractères de l'écriture turque. Comme meubles, des ganaches, des chauffeuses, des divans recouverts de tapis d'Orient, aux tons cramoisis, aux tons violacés, aux tons jaune de soufre, miroitants, chatoyants, et au milieu desquels est une double chaise-balancoire, dont le repos remuant berce les châteaux en Espagne des songeries creuses.

Dans la petite pièce, le rouge des murs est rompu par une ceinture japonaise de femme du ^{xvii}^e siècle, une ceinture, où des hirondelles volent à travers des glycines blanches; le rouge du plafond est rompu par un foukousa aux armes de la famille Tokougawa (les Mauves) d'où, sur le fond d'un gris mauve, la blancheur d'une grue se détache au-dessus d'une gerbe d'or.

Sur l'armoire remplie de livres, prenant tout le fond de la pièce, se trouvent pendus quatre kakémonos.

Le premier kakémono d'O-Kio représente des petits chiens, lippus, mafflus, rhomboïdaux, dont l'un dort, la tête posée sur le dos de l'autre, dessinés d'un pinceau courant dans un lavis d'encre de Chine, mêlé d'un peu de couleur rousse sur les chiens, d'un peu de couleur verdâtre sur une plante herbacée.

Le second kakémono de Gankou, figure un tigre, mais un de ces tigres un peu fantastiques, comme les imaginent les artistes d'un pays où il n'y en a pas. Le féroce, dans un déboulement ventre à terre du haut d'une colline, pareil au nuage noir d'un orage, est traité avec une *furia* de travail, dans une nøyade d'encre de Chine, qui lui donne une parenté avec les tigres de Delacroix.

Le troisième kakémono, qui est d'un rival de Sosen, de Ounkei, peintre peu connu en Europe, détache du tronc d'un arbre, une singesse et son petit, dont les têtes, comme lavées d'une eau de sanguine sur les fines linéatures, rappellent les dessins aux trois crayons de Watteau.

Un quatrième kakémono de Korin, dont le fac-simile réduit a paru dans le JAPON de Bing, fait jaillir sur la pâleur fauve du fond, comme d'un éventail de lames vertes, des iris blancs et bleus, enlevés avec une crânerie de pinceau qu'on ne trouve dans aucune

fleur d'Europe : de l'aquarelle qui a l'aspect solide et plâtreux d'une peinture à fresque.

Là, se trouvent encore deux kakémonos, l'un de Kano Soken, l'artiste révolutionnaire qui a abandonné l'école de Kano, la peinture sévère des philosophes, des ascètes, pour peindre des courtisanes, et qui nous fait voir une Japonaise venant d'attacher une pièce de poésie à un cerisier en fleurs. L'autre non signé, un dessin influencé par l'art



LE GRENIER

chinois, une étude d'une princesse dans son intérieur, et que Hayashi attribue à Yukinobou.

Quelques bibelots au sertissement, de matières colorées, translucides, en cette fabrication habituelle à l'article de l'Empire du Lever du Soleil, sont accrochés au mur. C'est un porte-éventail, un longue planchette d'un bois joliment veiné, sur lequel court, en relief, une plante grimpante, aux feuilles découpées dans de la nacre, de l'écaille, dans une pierre bleuâtre semblable à la turquoise ; c'est un rouleau (pour dépêches) de trois pieds de hauteur, sur lequel serpente une tige de coloquinte aux gourdes vertes, et dont le haut et le bas ont l'entour d'une large bande burgautée.

Sur une petite étagère de bois de fer se trouve l'assemblage d'originaux objets d'art : — un petit bronze, formé d'une feuille de nénuphar, toute recroquevillée, et après laquelle monte un crabe : un bronze d'une patine sombrement mordorée, admirable ; — une petite caisse, dont les lamelles, formant des jours d'un dessin géométriquement différent, sont plaquées du plus beau bois jaune satiné, et sur lesquelles des chrysanthèmes de nacre se détachent d'un feuillage en ivoire colorié ; — une feuille de lotus, qu'enguirlande la liane de sa tige fleurie de deux boutons : un morceau de bambou qui a l'air d'une cire, signé de l'artiste chinois Ou-Sipang ; — un plateau en fer battu, assoupli en la large feuille d'une plante aquatique mangée par les insectes, sur laquelle se promène un petit crabe en cuivre rouge, au milieu de gouttes d'eau, facsimilées en argent ; — une boîte à gâteaux, dont l'ornementation est laquée sur bois naturel, et dont le couvercle représente le guerrier dessiné par Hokousaï, en tête de son album intitulé *Yehon-Sakigaké* (LES HÉROS ILLUSTRÉS) : le guerrier écrivant sur un arbre, l'avis qui doit amener la délivrance de son maître ; — une écritoire dans un marbre rouge (appelée là-bas *crête-de-coq*), sur un pied de bois noir, aux stries des vagues de la mer, et au couvercle surmonté d'un vieil ivoire laqué, représentant le dragon des typhons ; — une boîte à papier, où se voient des bestiaux en corne, paissant sous un soleil couchant fait d'un morceau de corail, un pâturage de fleurettes d'or ; — un crabe en bronze, d'une exécution si troublante de vérité, que j'étais tenté de le croire surmoulé, si le naturaliste Pouchet ne m'avait affirmé qu'il n'en était rien, se basant sur l'absence de certains organes de la génération. Ce bronze, qui est moderne, est signé : Schô-Kwa-Ken.

Au-dessus de la petite étagère qui contient ces bibelots, est suspendu un fougousa, qui est un véritable spécimen de coloration picturale franchement japonaise : un vase de sparterie roussâtre qui renferme des chrysanthèmes blancs, légèrement orangés, se détachant de feuilles vert pâle, sur un fond écru.

Comme pendant, en face, au-dessus d'un divan pour les *a parte* des causeurs, recouvert d'une robe de femme chinoise, entre des rangées d'assiettes *coquille d'œuf*, un kakémono brodé, où une gigantesque pivoine s'enlève, du milieu de glycines blanches, avec un relief énorme.

Mais la pièce orientale d'une grande valeur qui décore cette pièce, c'est au-dessus de la cheminée portant un *chibatchi* en bronze,

damasquiné d'argent, entre deux cornets, où sont incisées des grues et des tortues : c'est un tapis persan du seizième siècle, ayant cet adorable velouté du velours ras, et tissé dans l'harmonie de deux couleurs de vieille mousse et de vieil or, qui en forment le fond, et sur lequel zigzaguent, ainsi que des vols aigus d'oiseaux de mer, des arabesques bleues.

La fenêtre qui, dans le *démansardage* des chambres formant le GRENIER, a pris la profondeur de ces fenêtres du moyen âge, où de chaque côté était un petit banc de pierre, est devenue, en cette baie retraitsée, qui a du jour jusqu'à la nuit, le lieu d'étagage des gravures et des dessins aimés.

Sur la paroi de gauche, sont exposés : LE CHAT MALADE de Watteau, cette spirituelle eau-forte de Liotard, avec seulement quelques *rentrai-tures* de burin, eau-forte mettant en scène l'« Alarme d'Iris » et contre l'opulent sein de la grasse fillette, la tête rebiffée de Minet, auquel un médecin ridicule du vieux théâtre italien tâte le poulx ; — les deux bandes du SPECTACLE DES TUILERIES, ces deux eaux-fortes où Gabriel de Saint-Aubin montre toute sa science du dessin, dans la représentation microscopique des promeneurs et des promeneuses de la grande allée, en 1762 ; — le SUNSET IN TIPPERARY (le Coucher du Soleil en Irlande), l'estampe



TIGRE, KAKÉMONO DE GANKOU.

que je regarde comme une des plus remarquables eaux-fortes modernes, et où Seymour Haden, qui retrouva le noir velouté de Rembrandt, a, pour ainsi dire, imprimé sur une feuille de papier la mélancolie du crépuscule.

Sur la paroi de droite, sont trois eaux-fortes de mon frère : le portrait de Duclos, d'après le La Tour de la collection Eudoxe Marcille, une de ces eaux-fortes, que mon frère griffait en deux heures, et qui, un moment, lui avait donné l'idée de graver toutes les préparations de Saint-Quentin ; — LA LECTURE de Fragonard, d'après le bistre du Musée du Louvre ; — une tête d'homme de Gavarni, d'après un croquis, dessiné avec un cure-dent, où le trait avachi du dessin est rendu par des pâtés d'un noir, sans éclatements.

Dans la grande pièce, sur les deux battants de la porte d'entrée, deux vues de la nuit éclairée par la lune : l'un de ces kakémonos, signé Yôsai, n'est qu'un reflet de l'astre dans une eau obscurée, au-dessus de laquelle appendent quelques brindilles lancéolées ; l'autre, signé Buntchô, représente, sur un ciel éteint, une pleine lune, sur laquelle montent des tiges de graminées aux fleurs bleuâtres et rougeâtres, dans les vagues et délavées couleurs que fait la lumière lunaire.

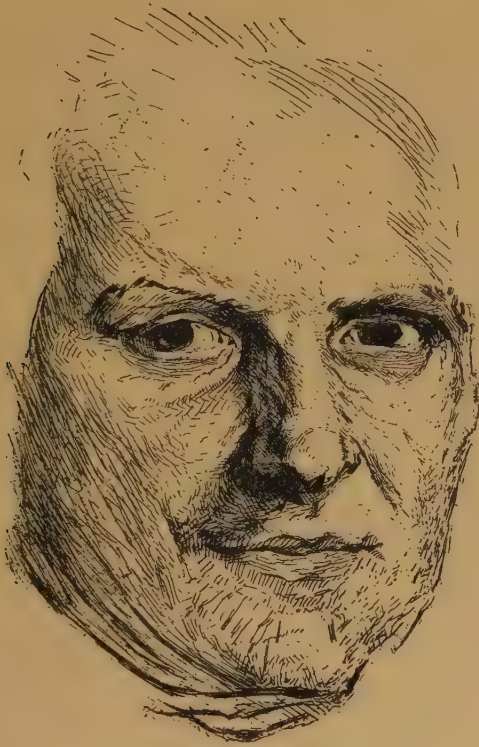
De petits corps de bibliothèque, de la hauteur d'un mètre et demi, sont adossés aux murs : l'un contient, sauf quelques brochures, tout l'œuvre de Balzac en éditions originales, cartonnées sur brochure. Plusieurs de ces volumes portent des envois d'auteur. L'exemplaire des MARTYRS IGNORÉS, provenant de la vente Dutacq, est l'épreuve corrigée de ce *Fragment du Phédon d'aujourd'hui*. Il se trouve une autre épreuve de la *Femme comme il faut*, l'article publié dans les FRANÇAIS PEINTS PAR EUX-MÊMES, avec le bon à tirer de B, terminé par un paraphe en tortil de serpent.

*Bon à tirer
de B*

PARAPHE DE BALZAC.

Les trois autres corps de bibliothèque renferment des éditions originales de Hugo, de Musset, de Stendhal, mêlées à des éditions originales de contemporains, imprimées sur des papiers de luxe, et contenant une page du manuscrit donné à l'impression. Ainsi les volumes de Daudet, de Zola ; ainsi le volume de Renan : SOUVENIRS D'ENFANCE ; ainsi le volume de MADAME BOVARY, renfermant une page du pénible manuscrit, toute biffée, toute raturée, toute surchargée de renvois, page donnée par M^{me} Comanville ; ainsi le MARIAGE DE LOTI, contenant la page

manuscrite de la dernière lettre de la désolée Rarahu; ainsi l'édition des DIABOLIQUES, de Barbey d'Aurevilly, illustrée d'une page de sa mâle écriture en encre rouge, au bas de laquelle il a jeté une flèche encore toute imprégnée de poudre d'or, et au milieu de tous ces imprimés, dévoilant un petit morceau de l'écriture des auteurs, le livre de MA JEUNESSE, de Michelet, contenant, à défaut d'une page



PORTRAIT DE DUCLOS.

Eau-forte de Jules de Goncourt, d'après La Tour.

du manuscrit, un devoir du temps de son adolescence, sur Marius, en marge duquel le grand historien a écrit : « *M. Villemain m'encouragea vivement et je pris confiance.* »

Un cinquième corps de bibliothèque réunit presque tout entier l'œuvre de Gavarni, qui compte, dans cette collection, près de six cents épreuves avant la lettre. Il est surmonté d'une vitrine, où sont exposés cinq volumes reliés par de grands relieurs.

C'est un exemplaire de MANETTE SALOMON, décoré, sur les plats

de la couverture, de deux émaux de Claudius Popelin, représentant la Manette, sur la table à modèle, vue de face, vue de dos.

C'est une réunion de tous les articles écrits sur la mort de mon frère, avec, en tête, les lettres d'affectueuse condoléance de Michelet, de Victor Hugo, de George Sand, de Renan, de Flaubert, de Taine, de Banville, de Seymour Haden, etc., portant sur un des plats de la reliure, le profil de mon frère, précieusement dessiné par Popelin, dans l'or de l'émail noir.

C'est une HISTOIRE DE MARIE-ANTOINETTE, dont la reliure de Lortic, est composée d'un semis de fleurs de lis d'or, au milieu duquel est encadrée une médaille d'argent, frappée pour son mariage, où se lit : *Maria Antonia Gallia Delphina*, médaille de la plus grande rareté.

C'est un exemplaire des MAITRESSES DE LOUIS XV, la dernière reliure de Capé, faite en imitation des riches reliures à arabesques fleuronées du siècle dernier.

Tous ces livres portant notre E. J. ciselé sur la tranche, qui est l'*ex libris* original que nous avons inventé pour les livres, sortis de notre collaboration.

C'est la FEMME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE, un exemplaire de l'édition illustrée chez Didot, avec la reproduction des tableaux, dessins, estampes du temps, où du sanguin maroquin du Levant se détache un amour en ivoire, jouant des cymbales : un amour d'un gras merveilleux, n'ayant pas la sécheresse des ivoires modernes.

C'est enfin l'ART AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE, un exemplaire de la première édition, publiée en fascicules, et dont mon frère grava les eaux-fortes, un exemplaire dans une reliure exécutée par Marius Michel, sur mon idée, avec l'enlacement d'un lierre aux feuilles en fer de lance, et d'une branchette pourpre de *momiji* de mon jardin : reliure entaillée dans le cuir, colorisée dans la couleur des feuillages reproduits, et où, d'un rinceau formé de l'enchevêtrement des deux plantes, l'artiste relieur a contourné un grand G.

Au-dessus sont suspendus deux compotiers de Saxe, aux élégantes gaufrures de la pâte blanche, aux fleurs peintes en camaïeu bleu, et entre les deux compotiers, un plat ovale de Louisbourg, au bord délicatement ajouré, et au milieu duquel éclate une tulipe violette.

Puis encore au-dessus, des médaillons de Nini, ces gracieuses et coquettes demi rondes-bosses des grandes dames du XVIII^e siècle, dans le relief amusant des fanfreluches de leurs toilettes, et où se



ETUDES DE FEMMES, DE WATTEAU.
(Contre-épreuve)

trouve le médaillon de SUZANNE JARENTE DE LA REYNIÈRE (1769), qui est son chef-d'œuvre, par la fine découpeure du profil, le tortillage envolé des boucles de cheveux, la ciselure du tuyautage d'une guimpe, cachant l'entre-deux des seins de la femme décolletée. Et au milieu des Nini, une tête de femme, au nez retroussé, au ruban courant dans la frisure des cheveux, et se détachant en blanc sur le fond bleu papier de sucre des Wedgwood, passe pour un portrait de M^{me} Roland, et encore, grand comme une pièce de cent sous, en



SUZANNE JARENTE DE LA REYNIÈRE.

Médaillon en terre-cuite, par Nini.

biscuit pâte tendre de Sèvres, un médaillon de Marie-Antoinette, dont la finesse du modelage peut lutter avec le travail des camées antiques.

Entre ces médaillons est suspendu le bistre original de Fragonard, dont la plaisante composition a été vulgarisée par l'aquateinte de Charpentier, sous le titre : LA CULBUTE. Un jeune paysan, dans sa précipitation à embrasser son amoureuse, culbute le chevalet du peintre, devant lequel elle est en train de poser.

Le bistre de Fragonard est dominé par une sensuelle académie

de femme couchée, vue de dos, une jambe allongée, l'autre retirée sous elle. Ce Boucher est bien le Boucher français, et fait contraste avec deux autres, qui font connaître, l'un un Boucher italien, l'autre un Boucher flamand. Le premier, à l'élégance d'un corps du Primatice, montre la femme les bras croisés au-dessus de la tête, et hanchant, appuyée à un cippe, où tourne une ronde d'amours; le second, c'est le plein d'un corps vu de dos, bien en chair, capitonné de fossettes, et qu'on pourrait prendre pour une étude de Rubens.

Et j'ai oublié deux dessins français, couronnant deux corps de bibliothèque :

L'un de Fragonard, une de ces puissantes gouaches jouant l'huile, où dans la tourmente blafarde d'un ciel orageux, éclate le coup de pistolet d'une jupe rouge de paysanne.

L'autre, un dessin aux deux crayons, n'est qu'une contre-épreuve de Watteau; mais ils méritent vraiment d'être encadrés, — ces doubles du dessin original, un rien atténués dans les valeurs, — quand ils sont du grand maître français. Et ne payait-on pas dans le siècle dernier, à la vente de Mariette, des mille francs, des contre-épreuves de Bouchardon. Cette contre-épreuve, qui vient de la vente Peltier, représente une femme vue de dos, retroussant d'une main par derrière sa jupe aux plis de rocaille, à côté d'une amie allongée sur le rebord d'une terrasse, où elle s'appuie de la main gauche, tandis qu'elle fait un appel de la main droite à la cantonade.

(La fin prochainement.)

EDMOND DE GONCOURT





A PROPOS

DU

TRÉSOR DE BOSCO REALE

Avouons-le, pour beaucoup de gens, l'amateur ou, comme on disait autrefois, le curieux est encore un phénomène. Chose singulière ! on le rencontre tous les jours en plein soleil, à la Bourse, au Théâtre, au Cercle, au Palais ; on le coudoie dans la rue, il est partout ; d'où vient qu'on le connaît si peu et si mal ? Il est rarement jeune, et toujours amoureux, cela prête à rire ; qu'il ait, par surcroît, de la fortune, c'est un homme perdu. On en fera tantôt un personnage de comédie, une façon de Jourdain millionnaire et ridicule, berné par tous les Covielles de la contrefaçon ; tantôt un spéculateur sans vergogne, qui se soucie de l'art comme « un poisson d'une pomme », et ne veut qu'une chose, faire de bonnes affaires. Pour le moraliste, il sera le produit d'une civilisation ultra-faisandée ; pour l'écrivain, le type d'un *snobisme* spécial à notre fin de siècle ; pour le médecin, un client à avenir ; pour l'ingénieur et l'économiste, un inutile. Les plus indulgents veulent bien le tolérer, mais à la condition qu'il aura toutes les vertus, toutes les perfections, qu'il sera un héros ; ils n'admettent que le *parfait amateur* et, comme Cathos et Madelon, ils rêvent un Amilcar.

Eh bien, j'ai le regret de le dire, l'amateur n'est pas un Amilcar ; c'est un homme comme vous et moi, avec ses passions, ses faiblesses,

— et ses qualités, s'il vous plaît. Mais voulez-vous savoir quelle est son utilité ? promenez-vous au Louvre, à Cluny, à la Bibliothèque ; interrogez les tableaux, les livres, les statues, les estampes, les bronzes, les marbres, les ivoires, ils vous répondront : « Moi, je suis la porte de Crémone, et c'est Vaisse qui m'a fait entrer au musée. Moi, je suis la tête de bronze de Michel-Ange modelée par le maître lui-même ; je suis la *Sainte Élisabeth* de Raphaël, et c'est Eugène Piot qui nous a légués au Louvre. Moi, je sors du cabinet d'His de la Salle ; moi, du cabinet Duchâtel ; moi, de chez la marquise Visconti ; moi, de chez le duc de Luynes ; moi, de chez Spitzer ; moi, de chez Albert Goupil. Moi, je suis la collection du Sommerard, la collection Sauvageot, la collection Davillier, la collection Timbal, la collection d'Hennin, la collection Lacaze », que sais-je encore ? hier, la collection Grandidier, aujourd'hui le trésor antique de Bosco Reale, demain la collection Leroux. Et tant qu'il y aura un musée en France, les plus beaux chefs-d'œuvre se dresseront pour dire : « C'est un tel, un amateur, qui nous a donnés, pour l'honneur de son pays et l'enseignement des générations futures. »

On prétend que la curiosité est née d'hier ; encore une illusion dont nos contemporains devraient bien se défaire. L'origine de la curiosité se perd dans la nuit des temps et, sans aller plus loin, le vieux Romain qui possédait l'argenterie de Bosco Reale est un *curieux* dans toute l'acception moderne du mot. Il avait réuni une collection de vases purement décoratifs, échantillons d'époques et de nationalités diverses, achetés à des propriétaires différents, comme l'indiquent les noms tracés sur chaque pièce ; il fait donc partie de la grande famille des collectionneurs ; c'est un ancêtre, et je le salue au passage.

Jadis, — il y a vingt-huit ans, — j'ai promené le lecteur parmi les grandes collections romaines¹, chez Sylla, Lucullus, César, Pollion, Pompée, Cicéron, Atticus, Antoine, dans les jardins de Salluste et dans les galeries de Verrès, le plus terrible collectionneur de son temps.

« Je nie, disait Cicéron, que dans toute la Sicile, dans cette province si riche, si ancienne, parmi tant de cités et de familles opulentes, il y ait un seul vase d'argent, un seul bronze de Corinthe ou de Délos, une seule pierre précieuse, une seule perle, un seul ouvrage en or ou en ivoire, une seule statue de bronze, de marbre ou d'ivoire ; je nie qu'il y ait une seule peinture, une seule tapisserie que

1. *Les Collectionneurs de l'ancienne Rome*, Paris, Aubry, 1867.

Verrès n'ait recherchée, qu'il n'ait examinée, un seul objet qu'il n'ait enlevé, quand il lui a plu¹. »

Pour ne parler que de l'argenterie, celle de Verrès était unique au monde : vasques à reliefs d'or, surtout décorés de figures en argent d'une perfection exquise, plats énormes, vases, patères, aiguères, brûle-parfums, le tout signé par les plus grands maîtres. Aussi bien, quand le préteur convoitait une pièce, il n'admettait pas qu'on lui refusât. L'orfèvrerie sicilienne était célèbre et nombreuse ; chaque famille un peu aisée possédait quelque échantillon précieux, soit pour les cérémonies religieuses, soit pour la décoration de la table. « Verrès passe-t-il par une ville, aussitôt il mande un des principaux personnages, et lui donne l'ordre de faire apporter toutes les pièces ciselées qui s'y trouvent. Il examine chaque morceau un à un, choisit les meilleurs, en détache les ornements, et rend le reste en offrant une indemnité. Souvent il faisait encore pis : à la table même des riches Siciliens qui l'invitaient, et sous les yeux des convives, il enlevait les reliefs des plus belles pièces et les emportait avec lui.

« Quand il eut réuni tous ces ornements détachés, Verrès ouvrit en plein Syracuse, dans le palais des Rois, un vaste atelier. Les orfèvres et les ciseleurs siciliens les plus distingués eurent ordre de s'y rendre, et, pendant huit mois entiers, ces reliefs furent réappliqués sur des vases et des coupes d'or, avec une précision et un goût admirables. Verrès lui-même dirigeait le travail de chaque ouvrier ; tout se faisait sous ses yeux. Il passait la meilleure partie du jour dans ses ateliers, en négligé, c'est-à-dire *sans toge et en manteau grec*, dit Cicéron, qui se serait cru déshonoré de s'habiller à la mode de ces *petits Grecs*. »

« Aussi la réputation de Verrès était faite. Le matin même de son procès, au moment où le plus redoutable orateur du temps allait plaider contre lui et conclure à une restitution énorme, il allait voir quelques pièces rares d'argenterie chez son ami Sisenna. Il s'approchait des dressoirs étincelants, prenait délicatement chaque objet, l'examinait d'un œil passionné. Cependant les esclaves de la maison ne le perdaient pas de vue et épiaient chacun de ses mouvements². »

Pour l'aider dans ses recherches, Verrès avait choisi deux

1. Cicéron, 2^e et 4^e *Verrines*; *Coll. de l'ancienne Rome*, p. 20.

2. Id. *ibid.*

artistes, l'un modelleur en cire, l'autre peintre. « On dirait deux limiers flairant et furetant partout, toujours sur la piste ; menaces, promesses, esclaves, enfants, amis, ennemis, tout moyen leur est bon pour dénicher quelque chose... S'ils découvrent quelque pièce de valeur, ils la rapportent pleins de joie ; quand la chasse est moins heureuse, ils ne laisseront pas de revenir avec quelque menue pièce de gibier, telle que plats, patères, brûle-parfums. » C'est Cicéron lui-même qui nous donne ces curieux détails¹.

Comme Verrès, et comme tous les amateurs de son temps, César recherchait les belles pièces d'ancienne argenterie. Sans parler de la statuette d'argent de « sa grand-mère » Vénus, qu'il promenait toujours avec lui dans ses campagnes, nous savons par Suétone qu'il achetait avec une ardeur extrême les pierres gravées, les vases d'argent ciselés, les statues et les peintures antiques, *gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui animosissime comparasse*². Antoine aimait l'orfèvrerie au point de « se servir de vases d'or pour les usages les plus impurs, inconvenance dont eût rougi Cléopâtre elle-même, » nous dit le vieux Pline³. Or, un certain jour que le fils d'Antoine était à table, en l'absence de son père, avec son médecin Philotas, enchanté de je ne sais quelle réponse que celui-ci venait de faire à un bavard : « Philotas, lui dit-il, je te donne tout cela », montrant un buffet chargé de grands vases d'or et d'argent. Et comme Philotas se refusait à accepter un présent d'une telle importance, l'autre lui dit : « Comment, pauvre homme que tu es, pourquoi fais-tu difficulté de les prendre ? Ne sais-tu pas que c'est le fils d'Antoine qui te les donne et qui a le pouvoir de le faire ? Toutefois, si tu m'en crois, prends plutôt de moi l'argent qu'ils peuvent valoir, parce que mon père, à l'aventure, pourrait demander quelques-uns de ces vases qui sont d'ouvrage antique, et très estimés pour l'excellence du travail⁴. »

Sous les empereurs, la passion de l'argenterie atteint son apogée.

« Tout ce qu'on peut imaginer en fait d'argenterie, tu l'as acheté, dit Martial à un amateur de son temps⁵. Tu possèdes les

1. Id. *ibid.*

2. Suétone, *Cæsar*, XLVII.

3. XXXIII, 145.

4. Plutarque, *Vie d'Antoine*.

5. IV, 39.

antiques chefs-d'œuvre de Myron, les ouvrages de Scopas et de Praxitèle, les reliefs de Phidias¹ et de Mentor, sans compter les pièces authentiques de Gratianus, les vases dorés de la Galice et la vaisselle de tes aïeux. »

Dans une autre épigramme², le poète plaisante le bonhomme Euctus :

« Est-il assez odieux, ce vieil Euctus avec son argenterie historique³! En vérité, j'aimerais mieux des écuelles en terre de Sagonte. Pendant que l'enragé bavard vous entreprend la généalogie de chaque pièce, son vin a le temps de s'éventer. — « Ces coupes, dit-il, ont figuré sur la table de Laomédon; pour les avoir, Apollon « éleva au son de la lyre les murs de Troie; ce cratère fut cause des « batailles que le farouche Rhecus livra aux Lapithes; il porte encore « les traces du combat; — et ces vases? ils passent pour avoir appar- « tenu au vieux Nestor lui-même. Tenez! cette colombe, c'est la main « du roi de Pylos qui l'a usée; — voici la coupe même où le fils « d'Éacus fit verser à ses amis un vin généreux; — voilà celle où la « belle Didon but à la santé de Bytias, lors du souper qu'elle offrit au « héros de Phrygie. » — Et quand vous aurez admiré longuement ces vieilles ciselures, Euctus vous fera boire dans la coupe de Priam du vin jeune comme Astyanax. »

Un portrait encore, et des meilleurs, est celui de l'affranchi Gaius Pompeius Trimalchion, sévir augustal, vingt fois millionnaire, qui se pique d'avoir une vaisselle merveilleuse, et fait le connaisseur. Vous rappelez-vous son entrée en scène dans le *Satyricon* de Pétro⁴?

« Tout à coup, une symphonie éclate, et Trimalchion paraît. Il est porté par des esclaves, qui le déposent mollement sur un amas de petits coussinets. Figurez-vous une tête entièrement chauve, s'échappant d'un pallium de pourpre, le cou empaqueté d'une serviette en manière de laticlave, franges pendantes de çà, de là; au petit doigt de la main gauche, un énorme anneau doré; à la dernière phalange du doigt voisin, un anneau plus petit, tout en or

1. *Primus artem toreuticem aperuisse merito Phidias judicatur*, Pline, xxxiv, 19.

2. viii, 6.

3. Le texte dit *archetypis*, des pièces originales et historiques. Voir aussi Martial, viii, 34 : *archetypum Myos argentum te dicis habere*; et xiv, 93 : *Pocula archetypa*.

4. *Coll. de l'anc. Rome*, p. 93. — Pétr., *Satyricon*, xxxii.

constellé d'acier. Et, comme si ce n'était pas encore assez, le voilà qui met à nu son bras droit orné d'un bracelet d'or s'enroulant dans une torsade d'ivoire. Puis, après s'être fouillé la mâchoire avec un cure-dents d'argent : « Mes amis, fait-il, je ne me sentais pas encore « en goût de vous rejoindre ; mais mon absence vous eût fait languir, « et j'ai coupé court à mon amusement. »

Alors commence le festin le plus excentrique, chef-d'œuvre de l'imagination du cuisinier d'un pareil maître. Et Trimalchion fait défiler toute sa vaisselle, verrerie en cristal de roche, surtout de Corinthe, argenterie ciselée avec le nom du maître et le poids du métal gravés sur chaque pièce¹, bassins d'argent pour parfumer les pieds des convives, squelette d'argent articulé, qu'un esclave fait mouvoir, ce qui provoque chez Trimalchion un accès de lyrisme sur la fragilité de la vie et la nécessité de jouir de l'heure présente². Tables, réchauds, plateaux, tout est pour le moins en argent massif, jusqu'au vase intime que Trimalchion demande en faisant craquer ses doigts, et que des eunuques lui présentent majestueusement. « L'orfèvrerie, dit-il, j'en raffole. J'ai des coupes qui tiennent une urne³, un peu plus, un peu moins ; on y voit comment Cassandre égorga ses enfants ; les cadavres sont si bien jetés, qu'on les croirait naturels. J'ai une aiguère que Mys a léguée à mon patron ; c'est Dédale qui enferme Niobé dans le cheval de Troie. J'ai aussi des coupes qui représentent les combats d'Hermeros et de Pétracte. Tout cela bien massif et d'un bon poids, et c'est bien à moi, voyez-vous ; je ne le céderais à aucun prix. »

Inutile de chercher à comprendre le galimatias du personnage, qui brouille tout, estropie les noms, les faits et les époques. Mais le portrait n'est-il pas curieux ?

Tout à l'heure, Cicéron nous montrait Verrès enlevant les ornements de l'orfèvrerie sicilienne et les faisant appliquer sur des vases neufs. En effet l'*emblema*, c'est-à-dire le relief placé au centre des patères et formant leur décor essentiel, était toujours travaillé séparément par le maître, puis soudé sur le fond ; le lecteur se rappellera qu'une des phiales de Bosco Reale porte sous le pied la

1. *In quarum marginibus nomen Trimalchionis inscriptum erat et argenti pondus.* Les mêmes indications figurent, comme on sait, sur les pièces de Bosco Reale.

2. Voir l'excellente notice de M. de Villefosse, *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XIII, p. 100.

3. L'urne équivalait à 13 litres environ.

triple indication du poids de la phiale avec l'*emblema*, de la phiale seule et de l'*emblema* seul¹. Détacher l'*emblema* pour le placer sur une autre coupe faite à la mode du jour, était une habitude fréquente chez les Romains, et tout amateur de marque avait à ses gages un ou plusieurs orfèvres chargés de ce travail. Ces artistes faisaient aussi la restauration des pièces anciennes détériorées; car on donnait au repoussé une saillie si prononcée et, par suite, l'enveloppe métallique était tellement amincie, que le frottement résultant du nettoyage suffisait à la longue pour bossuer ou entamer les surfaces. Ces reliefs extraordinaires, qui font déborder outre mesure le motif,

Argentum vetus, et slantem extra pocula caprum,

dit Juvénal², attestent, ce que nous savons déjà, une prodigieuse habileté de main; mais, si je ne me trompe, les spécimens de ce genre sont plutôt l'œuvre d'artistes romains ou d'artistes grecs travaillant à Rome. Les vases d'origine grecque sans mélange ont des reliefs plus discrets.

L'orfèvre restaurateur se chargeait encore de fabriquer pour son maître la vaisselle neuve. « O mes petits Lares, s'écrie un personnage de Juvénal³, vingt mille sesterces de rente sur bonne hypothèque, un peu d'argenterie tout unie..... voilà tout ce que je vous demande. Joignez-y un ciseleur bien intelligent et un modelleur pour lui tailler la besogne, c'en est assez pour un homme qui doit toujours rester pauvre. »

Naturellement, la vieille argenterie était la plus recherchée, surtout quand elle portait la signature de Boethus, de Mentor, d'Acragas, de Mys, ou de Praxitèle, non pas le grand sculpteur, mais un homonyme, contemporain de Pompée. Parmi les modernes, on comptait des orfèvres renommés, romains ou grecs, installés à Rome et dans la Grande Grèce. Les ateliers alexandrins n'étaient pas moins célèbres, et la phiale de Bosco Reale, qui représente la

1. *Gazette*, t. XIII, p. 94. Notice de M. de Villefosse.

2. *Sat.* I. Voir aussi la description que fait Martial, VIII, 51, d'une phiale que lui a donnée son ami Instantius Rufus.

3. IX. Juvénal, comme Martial, Pétrone et Pline, est un contemporain de l'amateur de Bosco Reale. Martial, 43-102; Juvénal, 42-120; Pline, 23-79.

ville d'Alexandrie, nous montre ce qu'ils savaient faire. Martial fait allusion à ces ateliers, lorsqu'il dit à son esclave :

Tolle, puer, calices, tepidique toreumata Nili ¹.

Le prix *moyen* de la belle argenterie ne dépassait guère 5,000 sesterces la livre,

Libra quod argenti millia quinque rapit ²,

ce qui représente à peu près 3 francs le gramme ³. Aujourd'hui, nos amateurs payent bien plus cher les poinçons fameux du XVIII^e siècle ; mais quelle était la valeur de l'argent au temps de Martial comparée à ce qu'elle est aujourd'hui ? Personne n'est encore parvenu à résoudre le problème. Cicéron parle, en gémissant sur les folies des amateurs, d'une vente publique où un réchaud, *authepsa*, fut vendu « un prix tel que les passants, entendant la voix du crieur, croyaient qu'il s'agissait d'un fonds de terre ». Si le grand orateur revenait au monde, on pourrait lui montrer bien des pièces d'orfèvrerie ancienne, qui ont été payées, depuis vingt ans, beaucoup plus cher qu'un domaine tout entier, avec château historique et le reste.

J'ai parlé ailleurs ⁴ des ventes publiques à Rome ; quant aux marchands, ils tenaient boutique aux *Septa*,

In Septis Mamurra diu multumque vagatus,
Hic ubi Roma suas aurea vexat opes ⁵.

Les *Septa* sont le rendez-vous des amateurs. On y trouve les magasins les plus renommés, ceux de Firmianus, de Clodius et de Gratianus, les trois orfèvres que la mode adoptait tour à tour, *nunc firmiana*, *nunc clodiana*, *nunc gratiana* ⁶, et l'étalage de Milon, le marchand que nous connaissons par les bavardages de Martial.

« Essences précieuses, étoffes, argenterie, pierres fines, tu vends de tout, Milon, et l'acheteur emporte aussitôt son emplette. Ta

1. XI, 11.

2. Mart. III, 62.

3. Pline assure, il est vrai, que certains vases de Pythéas, à figurines microscopiques, avaient été payés jusqu'à 10,000 sesterces les deux onces, soit environ 18 francs le gramme.

4. *Causerie sur l'Art et la Curiosité*. Paris, Quantin, 1878.

5. Mart., IX, 60.

6. Pline, XXXIII, 49.

femme est encore ton meilleur article ; toujours vendue, elle ne te quitte jamais¹. »

C'est là qu'on rencontre la fine fleur de la curiosité romaine, et toutes les variétés de l'amateur dont nous parlent les contemporains : l'important Tongilius, le riche Licinus, qui a toujours peur d'être volé ou brûlé ; Paullus, qui collectionne par genre ; Vindex, le grand connaisseur qui fait autorité ; Codrus, l'amateur besogneux ; le platonique Eros ; Mamurra, qui demande toujours à voir, fait déplacer les objets les plus précieux, les manie, les soupèse, les flaire, prend ses mesures, critique, dérange tout et finalement « achète pour un as deux écuelles, qu'il emporte avec lui². »

Et toi aussi, mon vieux confrère de Bosco Reale, tu étais, je pense, un habitué des *Septa*. Les marchands devaient connaître un client de ton importance ; on t'ouvrait les petites portes³, et sans doute, — comme cela se passe aujourd'hui, — on te laissait voir « avant les autres » les arrivages du matin et les virginités en caisse. Quelles trouvailles inespérées ! Quelles conquêtes retentissantes ! Quel triomphe d'enlever, à la barbe d'un Trimalchion quelconque, une pièce inconnue de Myr, ou un Boethus authentique !

Et quand tu rentrais dans ta belle villa, au pied du Vésuve, avec quels soins pieux tu déballais ces nobles reliques, pour les ranger toi-même sur tes dressoirs ! Plus d'une fois, j'imagine, tu as tremblé pour l'avenir de ces pièces exquises, réunies patiemment une à une, et condamnées peut-être à s'émietter après ta mort aux quatre vents de la curiosité, ou à disparaître anéanties par ton formidable voisin. Tu ne te doutais guère que le Vésuve, qui détruisait tant de choses, sauverait ta chère collection, qu'elle te survivrait tout entière, et que, dix-huit siècles plus tard, installée dans un des plus beaux musées du monde, elle perpétuerait ta mémoire et celle de l'amateur qui vient de la donner si noblement à son pays.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. Mart., XII, 102.

2. *Coll. de l'anc. Rome*, p. 120.

3. C'est du moins ce qui se pratiquait pour les jeunes esclaves à vendre. Les morceaux de choix étaient soigneusement tenus en réserve dans des loges *catastæ* à part ; on ne les montrait ni au public, ni aux clients ordinaires :

Sed quos (pueros) arcanæ servant tabulata catastæ,

Et quos non populus, nec mea turba videt,

dit Martial, IX, 60.



LES TIEPOLO DE L'HOTEL ÉDOUARD ANDRÉ

HENRI III CHEZ FEDERICO CONTARINI

La collection Édouard André a trop habitué les amateurs d'art aux meilleures et délicates surprises, pour ne pas leur faire trouver naturelles ses acquisitions les plus inattendues. Toutefois, il y a des nouveautés causant événement, malgré tout, et venant, comme des fêtes, réjouir davantage encore l'ensemble merveilleux du palais-musée du boulevard Haussmann. A ce double point de vue d'inédit frappant et d'éclat de joie, la dernière conquête de la collection ne paraît guère pouvoir être dépassée : c'est un magnifique Tiepolo... français. De l'alliance de ces deux mots, si bien faits pour s'unir, on a tous droits d'attendre une exquise rareté, et l'œuvre tient, et même très au-delà, toutes les promesses. Aucun Tiepolo ne peut nous être plus à cœur, car on le dirait fait pour nous. Le dernier grand vénitien, l'un des génies les mieux compris par notre art et nos yeux de français, célébrant, en une fresque de toute lumière, un coin d'épisode de l'histoire de France : n'est-ce pas le plus radieux mélange de vénitien et de français, de français et de vénitien ? Il y a là toute l'invraisemblance du rêve, en pleine réalité vivante.

M^{me} Édouard André a voulu réserver à la *Gazette* l'entière primeur de cette page, et personne ne peut se flatter d'avoir approché le chef-d'œuvre avant les deux présentateurs inévitables de la revue, le photgraveur et le... librettiste. Oui, librettiste, car il s'agit bien réellement ici d'une musique de couleurs et de lignes dont trop de phrases compromettraient plutôt l'admirable effet.

A leur dernier séjour à Venise, M. et M^{me} Édouard André étaient confidentiellement avisés d'une mystérieuse nouvelle. Le possesseur actuel du palazzo Contarini, à Mira, M. Demetrio Omero, après avoir vécu plusieurs années au milieu des richesses d'art de la patricienne villa, n'était pas éloigné de consentir à les aliéner, l'occasion aidant. M. et M^{me} André courent à Mira; on les introduit, et dans la grande salle d'honneur, ils se trouvent face à face d'une vaste fresque de Tiepolo, représentant la *Réception d'Henri III à Mira par Federico Contarini*. Leur émotion se décuple de la belle surprise patriotique du sujet, et une même pensée leur traverse l'esprit : il faut assurer cette fresque à la France ! et avec une rare décision, l'affaire était conclue sur-le-champ. Le marché comprenait, outre cette fresque capitale, un plafond du même Tiepolo, formant ciel de la même salle, et les deux lions en marbre du grand escalier de la villa, dont les fières échines avaient valu le nom de *Palazzo dei Leoni* à la résidence d'été des Contarini. Comment, au lendemain de cette acquisition..... instantanée, fallut-il, au contraire, user de patience et de lenteurs pour sortir de Vénétie ces trésors; comment, après tous les défilés des lois et douanes italiennes, la *Réception d'Henri III* est-elle encadrée au sommet de l'escalier, disposé en hémicycle et semblant comme attendre le chef-d'œuvre actuel, le plafond dans la salle à manger, les lions au pied du grand vestibule? L'énergie enthousiaste de M^{me} André pourrait seule répondre, mais elle ne répondra pas.

La villa Contarini est donc à Paris, et si le vieux patricien Federico sut faire accueil à notre roi, si ses descendants surent se faire honneur de cet accueil par le pinceau du célèbre fresquiste de leur époque, en retour, des français viennent de le leur revaloir, en abritant royalement leurs souvenirs de famille.

A la mort de Charles IX, en juin 1574, Henri de Valois s'enfuyait de nuit de son royaume de Pologne, au milieu de circonstances dont la trame fait l'un des plus poétiques romans de l'histoire, et voulait regagner la France. Arrivé à Vienne, où l'Empereur lui fit fête, il notifiait au doge son désir de traverser Venise. Outre une



Imp. A. Clément, Paris

CONTARINI RECEVANT HENRI III À MIRA
Partie centrale d'une fresque de Tiepolo.
(Collection Edouard André)

Galerie des Beaux-Arts



juste curiosité, le prince trouvait de bonne politique de saluer au passage la Sérénissime, alors l'étroite alliée de la France. On pense si le Sénat accueillait avec reconnaissance l'offre du jeune roi et si tout Venise s'exaltait à la pensée de voir et d'acclamer le prince charmant et décidé, dont l'Europe commentait alors avec passion les singuliers débuts de destinée. Et les préparatifs pour une réception digne de Venise et digne du roi s'organisaient. Palladio était chargé d'un immense arc de triomphe à élever, au Lido, le palais Foscarini préparé pour le logis de Sa Majesté, le Bucentaure redoré et rendu à un éclat éblouissant, la jeune noblesse impatiente de signaler sa magnificence et son policed, chaque corps d'état et jurande préparant sa brigantine ou sa barque. Henri arrivait aux frontières de l'État vénitien le 10 juillet; il était reçu à Ponteba par Hieronimo Mocenigo, lieutenant du Frioul; à Venzone, par quatre ambassadeurs de la Seigneurie, puis après une entrée triomphale à Trévise, on allait quitter la Terre-Ferme. Mais au village d'embarquement attendaient soixante sénateurs et les procureurs de Saint-Marc, vêtus de manteaux d'or et de pourpre, et venus dans soixante gondoles étincelantes apporter au roi l'hommage de la Sérénissime. Le prince prit place dans une gondole d'or et la flottille suivit la route de San Giuliano, San Secondo, San Luigi et San Cristoforo, où le cortège rencontra quarante autres gondoles magnifiques, montées par quarante jeunes gentilshommes des plus nobles familles de Venise, envoyés par la Seigneurie pour faire le service d'honneur auprès de Sa Majesté. Le roi couchait à Murano le 17, visitait le lendemain au matin les verriers de l'île, et, dans son enthousiasme, accordait la noblesse aux maîtres-verriers, puis, vers les trois heures d'après-midi, le doge Luigi Mocenigo, celui dont toute la famille se retrouve à l'hôtel Édouard André, dans les donateurs d'une *Circoncision* peinte par Tintoret, arrivait sur le Bucentaure, suivi de deux cents brigantines de guerre et de tout le Sénat, pour attendre le roi au Lido, comme à la vraie porte de Venise. Là, sous l'arc de triomphe du Palladio, commençait la réception officielle. Après un *Te Deum*, présidé par le patriarche Giovanni Trevisano, Henri se met à la poupe du Bucentaure, entre le légat du pape et le doge, et, au bruit du canon des deux *castelli*, aux éclats des trompettes et musiques guerrières, au milieu d'une flotte de près de six mille vaisseaux, galères, brigantins, frégates, barques et gondoles, tous parés de bannières, d'étoffes et de couleurs resplendissantes, et sous les derniers feux d'un soleil mirant son coucher dans tous les ors du palais des doges, le jeune

roi de France, dont les yeux ont surtout vu la terne rivière de Seine ou le palais de Cracovie, aperçoit, se déroulant à son regard ébloui, la ville de tous les enchantements. Et pendant huit jours, ce furent des réjouissances ininterrompues. Régates avec mariniers et nautonnières, comédies, festin royal chez le doge, bal dans la grande salle du Conseil, où deux cents patriciennes, parmi les plus nobles et les plus belles, chargées de diamants et de perles à profusion, dansèrent des pavaues en son honneur avec les plus élégants gentilshommes, cantates mythologiques, feux d'artifices, visite au célèbre cabinet de médailles du patriarche d'Aquilée et à l'Arsenal, combat des Castellani et des Nicolotti sur le pont des Carmes, séance du Sénat pour l'élection d'un pregadi où le roi, nommé à l'acclamation patricien de Venise, prit part au vote et mit sa boule d'or sur le nom de Giacomo Contarini : rien ne devait manquer à la suite des ravissements du royal voyageur. Et il avait encore le temps de visiter la ville en son privé, de se faire portraicturer par Tintoret et d'improviser des sonnets à la belle Veronica Franco. De ce passage, où Henri avait su conquérir le cœur de tous par des manières simples et nobles, par un visage riant, le Sénat décidait de conserver le souvenir. Alessandro Vittoria dessinait le cadre d'une inscription commémorative au sommet de l'escalier des Géants, et le Vicentino recevait commande d'une peinture pour la salle des Quatre-Portes du palais ducal. De cette composition, le musée de Fontainebleau possède l'esquisse, en petit, dont l'envoi fut fait, en son temps, à la cour de France. La scène est l'instant du débarquement au Lido¹.

Le mardi 27 juillet, le doge et le Sénat accompagnaient le prince jusqu'à Lissa-Fusine, où l'on se disait adieu et la galère royale mettait le cap sur Padoue. Les quatre ambassadeurs de la Seigneurie, dont Henri n'avait pas été quitté depuis Venzone et six procureurs voulurent le reconduire jusqu'en Terre-Ferme. De ces derniers se trouvait Federico Contarini. On s'engagea sur le canal de la Brenta. Marc-Antonio Barbaro nommait au roi chacun des palais des deux rives. Arrivé à Mira, devant celui de Contarini, le prince était supplié par le procureur de vouloir bien le visiter, et d'y prendre collation. Sa Majesté accédait de la meilleure grâce et débarquait là quelques heures, avant d'aller loger le soir à Moranzano, chez Pietro Foscari.

1. Le beau livre de MM. Pierre de Nolhac et Solerti, *Il viaggio di Enrico III in Italia* (Turin, Roux, 1890), est une mine de haute curiosité pour le détail de ce séjour.

Pour perpétuer le souvenir de sa joie et de l'honneur jeté sur sa villa, Contarini faisait graver au-dessus de la porte une inscription reconnaissante et dont le texte sera loin d'être déplacé ici :

HENRICVS VALESIVS REX CVM E POLONIE
 REGNO QVOD EIVS SVMMÆ VIRTVTI MERITO
 FVERAT DELATVM IN GALLIA. CAROLO FRATRE IX
 REGE VITA FVNCTO AD PATRIVM ET AVITVM IRET
 HAC ITER FACIENS VLTRO AD HAS ÆDES DIVERTIT
 TOTA FERE ITALIA COMITANTE ANNO SALVTIS
 MDLXXIIII. VI. KAL. SEXTIL. TANTÆ HUMANITATIS
 MEMOR FEDERICVS CONTARENSVS D. M. PROCURATOR
 FVNDI DOMVS M. P.

Les descendants de Federico ne manquèrent pas de tenir précieusement à ce titre d'honneur écrit aux regards de tous. Mais, plus de cent cinquante ans après, l'un d'eux trouvait néanmoins un peu froide pour le décor de son palazzo cette brève formule latine et voulut l'animer d'une illustration. Venise venait, d'ailleurs, de voir surgir un jeune maître peintre, dont tous saluaient la parenté directe avec Paolo, et capable de mettre en goût de commandes tous les patriciens. L'arrière-petit-fils de Federico Contarini pouvait donc faire sortir de l'inscription ancestrale toute une scène lumineuse et brillante, et s'en vint trouver Tiepolo. Giambattista s'inspirait sommairement du Vicentino du palais ducal et peut-être aussi d'une autre *Arrivée d'Henri III au Lido*, peinte par un contemporain pour les Foscari et maintenant au palais épiscopal de Leitmeritz, en Bohême; mais ces antécédents ne préoccupaient guère son imagination et il s'installait à Mira pour y peindre du Tiepolo... surtout personnel.

Et voilà comme la fuite de Cracovie amène à la collection Édouard André. Et maintenant la fresque peut parler d'elle-même. Elle est tout un jour sur le meilleur de la jeunesse de Giambattista, au moment précis où, sortant de l'initiation de son vrai maître Sante Piatti et de l'influence ambiante du Véronèse, il a déjà fait bien siennes, à force de soleil et de génie décoratif, les pratiques techniques de l'un et le mode de haute inspiration de l'autre.

Le roi, galant et d'une avenance heureuse, a franchi la dernière marche de l'escalier de la Brenta et tend la main au vieux procureur incliné. La famille et les serviteurs de Contarini, empressés sous le portique d'entrée, regardent, curieux. Pour un œil un peu au fait du monde habituel des modèles de Tiepolo, il y a là plus d'une figure

de connaissance. La grande jeune femme à la robe blanche brochée d'or, et dont le cou et le bas de jupe sont garnis de perles, est le premier modèle de Tiepolo, avant la Cristina; le petit page porteur du coussin se retrouvera dans l'*Embarquement d'Antoine et Cléopâtre*, au palais Labia; l'esclave maure à la tunique rouge violacé, courant rejoindre un lévrier tenu par un nain, c'est Alim, le modèle... noir de l'artiste; et ce lévrier lui-même, on sait d'où il est venu poser chez Tiepolo : il appartient à la belle Hélène Barozzi di Pietro, femme de Nicolas Balbi; et jusqu'au mignon king-charle frétilant d'aise aux pieds d'Henri III, on le reverra sur les marches du *Festin de Cléopâtre* du palais Labia, puis, bien plus tard, soit lui-même, soit sa descendance directe, dans un portrait de la femme de Tiepolo par Longhi. Les têtes des deux chevaux blancs de droite, blancs comme les huit chevaux du carrosse de l'empereur à Vienne, se retrouvent maintes fois aussi, et dans la *Sainte Hélène* de l'Académie de Venise, et dans *Ferdinand le Catholique, vainqueur des Maures*, du musée de Budapest, et au palais Labia, et au palais Canossa, à Vérone. La physionomie du roi, empruntée au Vicentino, et celle de Contarini, d'après un portrait du Tintoret, sont d'un Tiepolo ressenti : il en est de même d'une figure d'homme d'armes, se dégageant d'une colonne de droite avec une sorte de colère impatiente, pour essayer d'entrevoir la scène. Le gentilhomme de la suite d'Henri III, M. de Villequier ou M. de Pibrac, a des traits et une expression italo-français de la plus originale recherche. Le groupe des femmes de gauche, tâchant à maintenir la curiosité tumultueuse d'un enfant, se profile en lignes bien vivantes. Au second plan central, sur l'autre rive de la Brenta, une église et les maisons de Mira, paysage très fidèle, animé de toute une foule, et puis le large ciel bleu chargé de nuages d'un rose tendre, montant de terre comme les fumées d'un immense feu de joie irisé. Et ce ciel n'est pas seulement de l'air et de la lumière pour les oiseaux, c'est l'élément de la joie de vivre, et de tous les vrais optimismes du bonheur d'être. Jamais peut-être, dans son œuvre pourtant surabondante de gaietés d'âme et de brosse, Tiepolo ne donne davantage la sensation de la peinture heureuse de peindre et devenue le besoin d'un esprit et d'un œil obsédés de la ligne et du ton, comme le musicien l'est de sa libre chanson. La qualité du coloris participe de la joie, plus spéciale encore, de cette composition : le mauve gris du costume du roi, le rouge-brique du manteau de Contarini, le vieux rose inexprimable de l'étendard flottant, le vert tendre et le lilas du parasol ombrageant le sénateur, le lilas exquis du pourpoint du page.

le blanc du mantelet du seigneur français, la tunique rouge-tuile violacé du nègre, le rouge des roues du carrosse et de la poupe de la galère royale amarrée, les bleus, les jaunes, les gris-perle, les orange



LION DE MARBRE DU XIV^e SIÈCLE DU PALAZZO CONTARINI.

(Hôtel Édouard André.)

de partout, et jusqu'au perroquet bavardant d'un chapiteau, pas une note de cette palette prestigieuse dont l'œil ne soit émerveillé : c'est la lumière de la couleur comme la couleur de la lumière.

Deux compartiments détachés flanquent cette fresque, en manière de loggia à balcons ouvragés. Dans celui de droite, une jeune véni-

tienne, à robe vieux rose, se dissimule un peu derrière son éventail, et les propos d'un galant, derrière elle, paraissent lui compléter le plaisir du spectacle, au mieux de sa coquetterie. La gauche représente, en robe jaune, une autre vénitienne, mais celle-là tout à la satisfaction de voir et se penchant à la balustrade; un pas près d'elle, un homme à la barbe grisonne, et dont le modelé de tête est l'un des meilleurs dessins de Tiepolo, sans aucun doute un portrait.

Cette fresque, d'un rétrospectif si souriant et personnel, avait eu déjà deux antécédents dans la série commençante des ouvrages de Tiepolo. Une première fois, lors de ses travaux de tout début à Udine, pour le patriarche Daniel Delfino, il avait reçu commande du municipale d'une peinture d'histoire locale : *Conseil tenu dans l'arène de Malte, le grand-maître et le chapitre de l'Ordre décidant de recevoir la noblesse d'Udine*. Ce tableau, maintenant au musée d'Udine, a l'aspect animé et la facture toute de franchise. C'est merveille d'y voir la jeune fantaisie de Tiepolo traiter son premier sujet seizième siècle avec une aisance sereine, dont les scrupules de costumes, à cent ans près, n'embarrassent pas sa libre brosse. Plus tard, les Soderini lui commandaient pour leur palazzo de Narvesa, dans le Trévisan, plusieurs fresques, dont une à sujet de famille, *l'Entrée à Florence de Tomaso Soderini, l'an 1502*. Cette composition, demeurée intacte et toute fraîche encore, est d'une saveur magistrale. On y est frappé de l'expressive beauté de tête de Soderini, mais cela n'a nulle raison d'étonner, car les débuts variés de Giambattista en avaient fait un portraitiste à plusieurs occasions : le portrait du doge Cornaro surtout restait une précieuse marque de ces essais physionomiques.

Le plafond à fresque de la salle Henri III, complétant la décoration de Tiepolo au palazzo Contarini, a été transporté sur toile et marouflé dans la salle à manger de l'hôtel Édouard André. C'est un vaste rectangle tout aérien. Penchés à une balustrade faisant pourtour et dont le premier exemple vient de Mantegna, des vénitiens et vénitiennes regardent, en bas à travers l'atmosphère, l'entrée du roi dont la Renommée sonore et trois amours, l'un porteur des deux couronnes de France et de Pologne, l'autre du collier de sénateur, le troisième de la corne d'abondance, annoncent à tire d'ailes joyeuses la présence céans. L'œil détaille ces personnages avec une curiosité ravie. A un angle, une femme, costume orange, sous un parasol vert, puis des hommes à hauts chapeaux, des halberdiers, et jusqu'à un singe; d'un autre côté, toute une file de femmes, retenant des enfants prêts à vouloir choir pour approcher le roi.



Tintoretto pinx.



Héliog. Braun et C^{ie}

CONTARINI RECEVANT HENRI III À MIRA
Parties latérales d'une fresque de Tintoretto
(Collection Edouard André)



A l'originalité riante de la conception, s'ajoute un charme de facture très surprenant : cette fresque produit l'effet de fondu et d'enveloppe d'une peinture à l'huile.

Les deux lions... parrains de la villa, devenus les gardiens du vestibule central de l'hôtel, sont du xiv^e siècle : eux ont vu Henri III en personne ; ils sont ses témoins authentiques, et en montreraient de beaucoup à Tiepolo, s'ils lui gardaient rancune de ne pas les avoir fait figurer dans sa composition, mais leur emplacement sur la Brenta même les sortait du cadre de l'artiste, et c'est sans doute un bonheur, car M^{me} André ne les eût peut-être pas acquis avec un semblable zèle, s'ils avaient fait double emploi. Toutefois, il est plus prudent de glisser sur la fantaisie de cette hypothèse, en présence de ces marbres d'un style vraiment héroïque ; et puis, pour tout dire, ils introduisent de loin à une haute galerie (dont l'une des portes, venue du palais des ducs d'Urbin, ne sera pas le moindre émerveillement), galerie servant de cadre à l'une des plus précieuses collections de bronzes, de marbres, d'objets d'art et de peintures du xv^e siècle.

Pour importante soit-elle, la fresque de l'*Henri III* ne doit pas faire oublier les autres Tiepolo de l'hôtel. L'un, plafond circulaire à l'huile, placé dans le deuxième salon Louis XV, est une allégorie de vive saveur de coloris. Un guerrier, — est-ce Mars, est-ce un héros vénitien ? — assis sur des nuages, sa cuirasse près de lui, semble goûter le premier repos de la gloire. La Renommée vole proclamer sa valeur, la Paix vient de lui arracher sa pique, et toutes deux agitent des couronnes de lauriers. Un amour s'échappe de son côté avec une branche d'oliviers ; un second petit génie lutine une couronne de prince.

Les deux autres peintures sont des fresques transportées sur toile, et non encore mises en place. La plus vaste, un octogone destiné au grand salon Louis XV, est de ces créations symboliques où l'inépuisable souplesse décorative de Tiepolo se jouait toujours à l'aise, et dont les seuls patriciens destinataires pouvaient au juste goûter les allusions, les nuances. Environ vers le centre du sujet, Hercule assis sur le lion de Saint-Marc, sa massue à son côté. Près de lui, une figure allégorique, soutenant une colonne de la main droite et étendant la gauche au-dessus d'un vase en brasier. Non loin, un amour se jouant d'une épée. Plus haut, un guerrier soutenu par un amour, tient une couronne de victoire dans chaque main et se dispose à laurer Hercule et la femme. Un peu plus bas, à droite, une autre

femme, sans doute la Prudence, un serpent à la main, la boule du monde sous le bras droit, et le collier de sénateur entre ses doigts. Tout en bas, un sanglier tué, et une femme renversée paraissant appeler du secours. La qualité des tons, surtout les rouges, les orange, les bleutés, y est du tiépolesque le plus caractérisé.

La seconde fresque, ovale et de dimension moindre, décorera le cabinet de travail. La Paix, avec son rameau et sa colombe voltigeante, met la main sur l'épaule de la Guerre en cuirasse et en armes. Au-dessous, un amour avec la balance de la Justice. Plafond évident d'une vieille famille de judicature. La robe bleu tendre et orange de la Guerre et la sorte de jupe mauve-lilas chatoyant de la Paix, sont d'un mélange exquis. A considérer ces trois peintures décoratives, une même réflexion ne peut manquer de venir aux moins familiers avec l'œuvre de Giambattista : presque tout le XVIII^e siècle français procède de Tiepolo, et Boucher et ses suivants sont les ombres gracieuses et roses du maître plafonneur.

On ne saura jamais trop gré à la collection Édouard André de s'être ainsi mise à même de servir notre art décoratif contemporain.

Et l'on sort de cet hôtel, où le malheur vient de faire un tel vide, comme si la mort eût été jalouse d'un trop beau rêve d'art et de bonheur ; on en sort, également partagé entre le souvenir durable des chefs-d'œuvre admirés et une reconnaissance émue envers ceux, dont le grand goût et le grand cœur surent former une aussi belle collection, et cela pour la réserver à la France.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.





JEAN-BAPTISTE PERRONNEAU

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

II



ALGRÉ les tiraillements et les scissions dont les artistes des deux derniers siècles donnèrent plusieurs fois le spectacle, les unions n'étaient pas rares entre gens épris d'un même idéal, façonnés par la même solide éducation et vivant des mêmes ressources : de Le Brun à Joseph Vernet, que d'alliances on pourrait citer, où se retrempait encore le sentiment profond de la solidarité qui fut la

force et la gloire des anciennes corporations et l'excuse de leurs ingérences tyranniques ! Tout irrégulier qu'il devint par la suite, Perronneau ne dérogea point à cette constante tradition, puisqu'il épousa l'une des filles du miniaturiste Louis-François Aubert.

En analysant dans ses précieux *Inventaires et scellés d'artistes* (II, pp. 215-216), le procès-verbal dressé à la requête des héritiers d'Aubert, M. Jules Guiffrey faisait observer avec raison que, par la nature même de leurs œuvres, les miniaturistes et les peintres en émaux sont voués à une obscurité presque inévitable et que leurs peintures

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e période, tome XV, p. 5.

de dimensions restreintes restent le plus souvent cachées dans des collections particulières. Louis-François Aubert n'a point été mieux partagé que ses confrères : le Louvre n'a rien de lui et son nom manque à tous les répertoires biographiques. Néanmoins, il n'est pas impossible de retrouver sa trace. Sous le n° 383 de la vente posthume du marquis de Calvières (1779) figurait un pastel signé *L. Aubert* et daté de 1744, dont Gabriel de Saint-Aubin nous a laissé un vague croquis, représentant un peintre assis devant son chevalet, tandis que son élève tient auprès de lui une boîte à couleurs. Le baron Schwiter avait de même recueilli un dessin colorié au pastel, d'un gentilhomme debout et vêtu d'un habit violet, signé *Louis Aubert*. Si rien ne nous y autorise, rien ne nous interdit non plus d'attribuer ces deux pastels (et la date du premier serait une présomption d'authenticité) à Louis-François Aubert, dont le nom est tombé plus d'une fois sous les yeux de M. Louis Courajod, soit en retrouvant dans les archives de la maison du roi (O¹ 1927 A), une pétition du sieur Aubert, en faveur de son fils, élève de l'École Royale des Élèves protégés, soit en relevant le brevet qui le pourvoyait du titre de peintre en émail du Roi (O¹ 95), soit, enfin, en reproduisant cet article du *Journal* de Duvaux (avril 1754, n° 1738), qui nous le montre peignant une tabatière d'écaille garnie d'or émaillé, dont M^{me} de Pompadour avait fourni le dessus.

Le 3 novembre de cette même année 1754, Jean-Baptiste Perronneau et Louise-Charlotte Aubert signaient par-devant M^e Demeure et son confrère un contrat en bonne et due forme, aux termes duquel les futurs époux reconnaissaient apporter en dot six mille livres en deniers, quatre mille livres en meubles et linge et seize mille livres de douaire. L'original du contrat, qui existe dans le minutier du successeur de M^e Demeure, est, suivant l'usage, contre-signé par les personnages les plus qualifiés connus des deux familles, par les témoins, par les parents et par les amis. Ces noms célèbres ou obscurs ne sauraient nous laisser indifférents, car plusieurs appartiennent à l'histoire et d'autres sont ceux de gens qui avaient servi ou devaient servir de modèles à l'artiste. Le contrat avait été présenté d'abord à Jean-Louis de Gontaut-Biron, duc de Biron, pair de France, abbé de Moissac, et à Michel Bouvard de Fourqueux, procureur général de Sa Majesté en sa Chambre des Comptes ; venaient ensuite les témoins du peintre : Louis-Jean Gaignat, écuyer, conseiller du Roi, receveur général des consignations et des requêtes du Valois (le fameux bibliophile) ; Louis-Félix de Boutancour, écuyer, prêtre,

docteur de Sorbonne; Barthélemy-Augustin Blondel d'Azincourt, lieutenant-colonel d'infanterie, chevalier de Saint-Louis, intendant des Menus-Plaisirs; Ch. Giraud, orfèvre; J.-B. Massé, conseiller de l'Académie de peinture; Pierre Peter de Pape, bourgeois de Paris et Marie-Agnès Dubois, son épouse; Louis de Pape fils; Isaac van Rynwald, « hollandois »; J.-B. Lafontaine, sellier des petites écuries du Roi; Jean-Louis Babaut, bourgeois de Paris; Laurent Cars, graveur; Gérard Baudet, avocat au Parlement; Julien Le Roy; Philippe-Charles Legendre de Villemorien, administrateur général des postes; Jean La Roche et Sauveur La Roche, arquebusiers du Roi; Charles-Jacques Billaudel, intendant ordonnateur des bâtiments du Roi, contrôleur du château de Choisy; Charles du Ruisseau, avocat au Parlement. Les témoins de la future épouse étaient pour la plupart des artistes ou des négociants que leur profession mettait en rapport avec Aubert: François-Joseph Marteau, graveur en médailles du Roi, et Geneviève Girard, son épouse, oncle et tante de Louise-Charlotte; Geneviève-Valérie Marteau, sa cousine; Ch.-François Aubert de Rigny, procureur au Parlement, son cousin; Jean Ducrotot, marchand orfèvre; Jacques Charlier, peintre du Roi; Michel-Ange Chasles, peintre ordinaire du Roi; puis venaient une sœur, Marie-Françoise Aubert, Geneviève Collin, Madeleine Nérat, veuve Tourolle, Claude-Charles-Dominique Tourolle, Charlotte-Félicité Tourolle, Marguerite-Françoise Coquelin, « tous amis ».

Le mariage fut célébré le 9 novembre 1754, à l'église Saint-Barthélemy, paroisse des époux Aubert, demeurant alors place Dauphine, et Perronneau emmena sa jeune femme à ce domicile de la rue Fromenteau que lui assigne à cette date la liste annuelle publiée par l'Académie Royale¹.

1. D'après ces listes, devenues fort rares, comme tous les documents de même nature, on peut reconstituer la série des divers logements occupés à Paris par Perronneau; on le retrouve tour à tour: en 1753, rue Fromenteau; de 1756 à 1759, au bas de la rue des Fossés-Saint-Victor; en 1760, rue de la Madeleine, faubourg Saint-Honoré, dans la maison de M. de La Chapelle; en 1762, rue Notre-Dame-des-Victoires, la cinquième porte cochère à droite en entrant par la place; en 1764, rue de Cléry, vis-à-vis de la rue du Gros-Chenet; de 1765 à 1769, rue du Bouloir (*sic*), près l'hôtel de Hollande; en 1770, rue de la Jussienne, près la rue Soly, maison de M. Buret; en 1771, au petit Charonne, la dernière maison neuve à gauche; de 1772 à 1779, rue du Petit-Carreau, au coin de la rue du Bout-du-Monde; en 1780, au petit Charonne; en 1783, rue Saint-Victor, maison de M. Dufrénoy. L'abbé de Fontenay avait donc deux fois raison en observant que l'instabilité de Perronneau « fut une des singularités de sa vie ».

Le Salon de 1755 le retrouva fidèle à son poste. Des dix-huit portraits qu'il y envoyait, sept sont anonymes et les noms des trois autres (*M^{me} Vanville tenant un bouquet de barbeaux ; le Prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, et sa sœur la Princesse Charlotte de Lorraine, abbesse de Remiremont et de Mons*), sont présentement tout ce qu'on sait de cet envoi¹. Seule, la *Lettre d'un particulier à un de ses parents, peintre en province*, — brochure rare, que Mariette n'avait pu se procurer, mais que possède la Bibliothèque de la Ville, — formule, au sujet du portrait du prince Charles de Lorraine, une remarque désobligeante, dont l'iconographie peut néanmoins faire son profit : « M. Perronneau, dit-elle, a mis sous nos yeux un portrait colossal en cuirasse. Respect à part dû au prince qu'il représente, ce portrait eût pu figurer au plafond du dôme des Invalides, s'il eut été plus fier de couleur. Tous ses autres portraits sont gris et portent un air commun. Je vois avec chagrin la décadence d'un si jeune académicien, qui avait paru promettre davantage. »

Bien qu'il ait, en cette même année, signé quatre fois au registre des procès-verbaux de l'Académie Royale, — et le fait vaut la peine d'être noté, parce qu'il ne se renouvellera plus, — Perronneau ne semble pas avoir assisté au règlement de la succession de son beau-père. François Aubert n'avait pas joui longtemps de son titre de peintre en émail du Roi : le 20 octobre 1755, il s'éteignait dans l'appartement qu'il était venu occuper depuis le mariage de sa fille aînée, rue du Four, paroisse Saint-Sulpice. Son testament, rédigé le 23 mars de l'année précédente, instituait pour exécuteur testamentaire François-Joseph Marteau, qui chargea le notaire Martel de procéder à la liquidation et au partage entre la veuve et les trois enfants (deux filles et un fils mineurs). Outre des meubles usuels sans grande valeur, Aubert laissait des métaux et bijoux dont la prise fut faite par Hubert-Léon Cheval de Saint-Hubert, orfèvre, quai des

1. A l'année 1755 se rattachent deux autres portraits, dont l'un deux n'est connu aujourd'hui que par la gravure. Le Musée d'Orléans possède l'original de celui du juriconsulte Daniel Jousse, superbe peinture à l'huile, qui a malheureusement souffert ; reproduite par F. Lucas, d'après un dessin de Jacques de Favanne, en tête du *Traité de la sphère* (1755, in-12) du magistrat devenu mathématicien. Le second portrait est celui du docteur Pierre Poissonnier, daté de 1755, d'après l'estampe exécutée en 1774 par G.-P. Benoît, aux frais de Louis-François Rigaut, médecin et physicien de la marine. Il y a deux états de l'inscription placée au bas de la planche dont je possède une contre-épreuve peut-être unique.

Orfèvres, et Barnabé-Augustin Mailly, peintre en émail, quai des Morfondus, mais l'inventaire insinué au Châtelet (et pour ce motif retrouvé par M. Campardon et M. Guiffrey) ne fait pas mention des biens que le défunt possédait, paraît-il, en Champagne, comme on le verra bientôt, et dont la mise en valeur ne laissa pas que de causer de cuisants soucis à Perronneau.

Fut-ce pour subvenir à ces charges nouvelles, fut-ce pour s'assurer une clientèle éloignée de Paris par la lenteur, la cherté et la rareté des communications, que Perronneau a fait à cette époque son tour de France? Toujours est-il qu'en 1756 nous le trouvons à Bordeaux. De ce premier séjour dans une ville opulente entre toutes datent plusieurs de ses portraits et de ses meilleurs. L'un d'eux, longtemps conservé au château du Petit-Verdus, et acquis depuis par M. Groult, m'a été décrit en ces termes par M. Charles Marionneau, correspondant de l'Institut, dont j'aurai plus d'une fois à citer l'obligeant concours et le jugement éclairé :

« Parmi ces portraits, huit sont au pastel et probablement tous de Perronneau; quelques-uns ne sont pas signés; d'autres ne portent qu'une signature peu lisible au crayon, et l'un, le plus remarquable, selon moi, serait daté de 1756. Il représente un jeune homme de vingt-cinq à trente ans, à mi-corps, tête nue, cheveux poudrés; il est assis dans un fauteuil, accoudé sur le bras droit; la tête de face est légèrement inclinée vers la gauche à l'opposé du mouvement du corps; le costume se compose d'un habit et d'un petit gilet de soie rouge tendre, d'une cravate blanche, d'un jabot brodé, sur lequel se détachent des roses jaune thé, fixées à la boutonnière de l'habit légèrement entr'ouvert. Cet ensemble est d'un goût et d'un arrangement très gracieux, qu'augmente encore la physionomie intelligente et distinguée du personnage, unie au charme de l'exécution de cet admirable pastel¹. »

Rappelé à Paris par des questions d'intérêt, Perronneau envoya au Salon de 1757 « plusieurs portraits sous le même numéro » et force m'est bien d'imiter le laconisme du livret, car je n'en sais pas davantage. D'autres portraits, commencés depuis longtemps, n'atten-

1. M. Laliment, au château de la Touratte, près de Bordeaux, possédait en 1890 le portrait au pastel d'un jeune homme appelé M. de Beauséjour, signé à droite en haut : « *Juillet 1756, par Perronneau* », et qui doit dater de la première tournée du peintre dans le Bordelais. Le Louvre a reçu récemment de M. Henri de Fonbrune et exposé dans la section des dessins un autre pastel, daté aussi de 1756, représentant M. Jean Couturier de Flottes, à l'âge de vingt-trois ans.

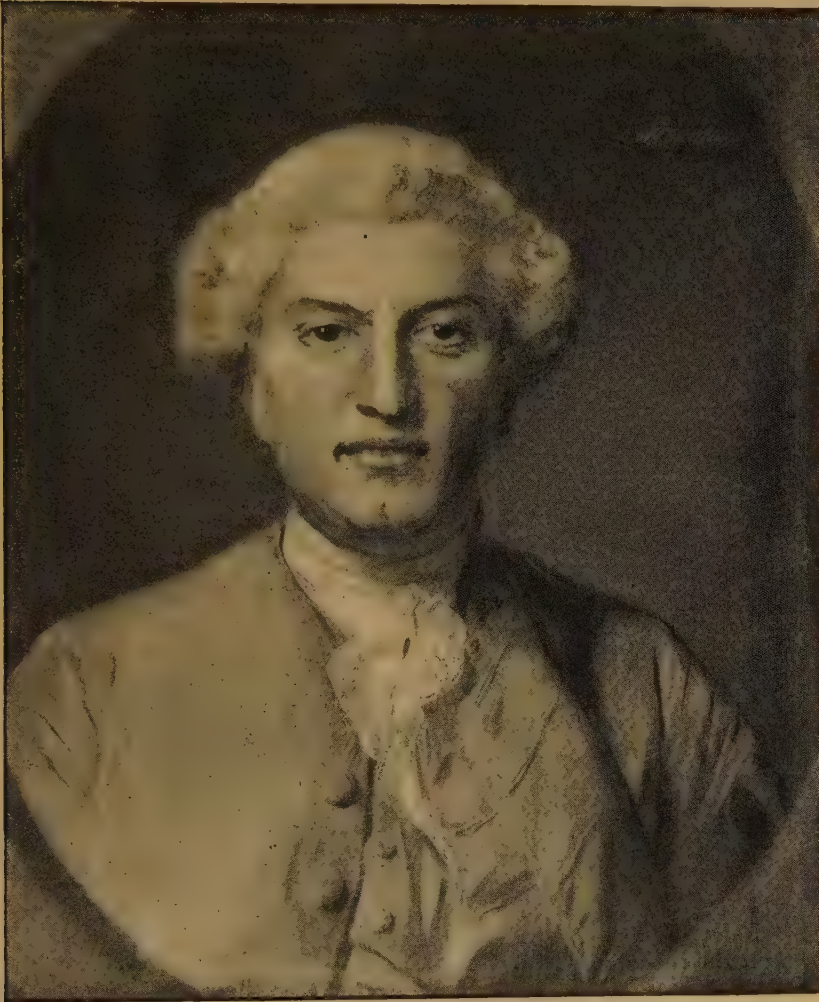
daient qu'un moment de loisir du modèle ou de l'artiste : tel était le cas de ceux de Cochin et de Robbé de Beauveset, neveu de Desfriches et lié avec la plupart des amis de son oncle. Robbé entretenait avec celui-ci, jusqu'à la fin de sa vie, une correspondance intime et fréquente, dont M. Georges d'Heylli a jadis extrait tout ce qui était relatif au procès et à l'exécution de Damiens, et emprunté à la même source de nombreux fragments pour l'intéressante notice biographique qui ouvre ce coquet volume¹; mais il avait précisément négligé les passages suivants, qu'Eudoxe Marcille a pris depuis la peine de copier à mon intention et qui nous révèlent d'amusantes particularités sur les procédés de travail de Perronneau :

(1757) — Ah! mon cher oncle, que c'est un cruel métier d'être mannequin! Ce diable de Perronneau exigea, hier, de ma complaisance que j'endossasse la casaque de soye de mons Cochin qui, pendant ce temps, était aux noces de M^{lle} Jombert, dont, par parenthèse, je n'ai pas été prié; il exigea, dis-je, en outre, que je tinsse le bras gauche tendu, ayant un porte-crayon entre l'index et le pouce, et que je restasse dans cette gênante attitude, la journée entière, mon dîner néanmoins prélevé sur ce temps là. J'ai cru que le poids du levier que formait mon bras étendu emporterait ma clavicule. Jamais Spartiate n'a poussé si loin la patience. Je me suis tenu comme un terme dans cette gênante attitude, avec un beau serment cependant de refuser à jamais quiconque me proposerait de faire de ma carcasse un homme d'osier, et de me mannequiniser ainsi. Mon très cher, quand vous verrez le gracieux minois de Cochin, qui semble vous parler, vous direz : c'est bien la voix de Jacob, mais ce sont les mains d'Esau. Je vais chez mon peintre à dix heures, pour recevoir ma dernière façon d'habit, après quoi l'on enchâsse le nouveau saint, dont la translation dans votre muséum se fera après qu'il aura été exposé un mois à la vénération publique.....

(1758) — Nous partons sans faute, mon très cher, en chaise de poste, vendredi matin, pour arriver à dîner à Villegagnon, où nous ne resterons certainement que dix jours. Vous aurez de mes nouvelles aussitôt que j'y serai arrivé. Ma tête est d'un fini étonnant : pas le plus léger trait ne lui est échappé. La séance de samedi m'a cruellement fatigué. Perronneau m'a tenu sur les jambes une demi-journée entière, toujours dans la même attitude. Mon nez lui a fait souffrir les douleurs de l'enfantement. Il dit qu'il renoncerait au métier, s'il fallait qu'il accouchât tous les jours de pareil nez. Il

1. *Le Parlement, la Cour et la Ville pendant le procès de Robert-François Damiens* (1757). *Lettres du poète ROBBÉ DE BEAUVESSET au dessinateur Desfriches, publiées pour la première fois, avec notice, notes et documents inédits, par GEORGES D'HEYLLI.* Paris, Librairie générale, 1875, in-12, tiré à 200 ex.

y trouve autant de finesse que Marcel trouve de choses dans un menuet. Il ne lui reste que l'habillement à achever. L'habit de soye bleue qu'il me taille relève on ne peut mieux la figure. La tête sort de la toile et menace



ROBBÉ DE BEAUVESET, PAR PERRONNEAU.

(Musée d'Orléans.)

de l'épigramme quiconque la regarderait de travers. Je ne sais si vous n'entendez pas le style métaphorique : j'aurais dû pourtant vous y habituer. Je vous dis cela à propos de ce que vous ne me dites rien des frais qu'il faut nécessairement faire pour me mettre en état de paraître décemment

au Salon. La glace et la bordure sont, je pense, une affaire de 30 ou 36 livres; il n'est pas naturel que Perronneau les tire de sa poche; j'en ferai les avances. J'emporterai là-bas le prologue de Boucher et, si la verve m'en dit, je le finirai en Brie. Je n'irai pas aujourd'hui chez Perronneau, parce que, comme amateur, j'ai une loge de retenue à la Grève, pour assister au spectacle que doit me donner un graveur de mes voisins, qui s'est avisé, il y a eu hier huit jours, d'assassiner de douze coups de poignard un huissier au Parlement¹.

(1759) — Je serais inconsolable si quelqu'un vous faisait la cour avant moi. M. Thibout², à qui j'ai lu votre lettre et qui vous attend comme Vernet fait les gens, je veux dire les bras ouverts, vous prie de vous prêter de bonne grâce à cet arrangement. Mon bon ange me fit dernièrement faire au Luxembourg la rencontre de Perronneau. J'étais avec M. Thibout. Je ne manquai pas à me plaindre bien haut du martyre qu'il me fait souffrir, en me tenant depuis sept ans sur le chevalet, sans me donner le coup de grâce. Il sentit ce que cela voulait dire, et sur le champ le jour fut pris pour reprendre et continuer ma figure. Cochin est mon camarade de Grève; nous sommes sur le chevalet à côté l'un de l'autre. Trois vacations passées sur mon ébauche ne l'ont pas rendue reconnaissable. Je me vois sur la toile comme dans un miroir. Il a voulu que je lui récitasse des vers pendant sa composition, et je le voyais saisir avidement et transporter rapidement sur la toile tout le feu qui sortait de ma déclamation. Son intention est de me pendre au Salon en regard avec mons Cochin, et il compte que nous ferons deux pendus d'assez bonne mine. Vous y verrez aussi Vernet, qu'il a rendu avec toute l'âme qu'y aurait mis La Tour, et quelques autres que vous ne connaissez pas et qui sont très bons à voir. Le fâcheux de l'aventure est que ce n'est pas pour moi que monsieur travaille, et que c'est à vous que ce portrait est destiné, de façon que je n'aurai même pas le plaisir de vous en faire le cadeau.

Écoutez, monsieur mon oncle, quand je me donne, je me donne *in puris naturalibus*, c'est à vous de faire les frais de ma friperie, si vous ne voulez voir votre neveu en des postures d'indécence qui vous feraient honte.

Je suis enchanté que M. Le Noir³ ait réussi à peindre aussi parfaitement ma germaine aînée⁴. Est-ce que nous ne verrons pas aussi le

1. Je ne sais ni à quel prologue, ni à quel crime Robbé faisait allusion.

2. M. Thibout est l'imprimeur Thiboust, qui avait demandé à Perronneau son portrait et celui de sa femme, exposés au Salon de 1750, et aujourd'hui inconnus.

3. Simon-Bernard Le Noir, autre méconnu de talent, sur qui l'on peut consulter une courte, mais intéressante notice de A.-H. Taillandier, dans la *Revue Universelle des Arts*, tome XIII, pp. 21-22, ainsi que les catalogues des musées d'Orléans et de Besançon.

4. M^{me} Desfriches.

malin petit chat¹, guettant sa proie sur la toile ? Il ne manque que cela pour compléter la famille.

Le portrait de Robbé a été donné au Musée d'Orléans par M. Gattineau. Quant à ceux de Cochin et de Joseph Vernet, la trace en est actuellement perdue, aussi bien que celle des quatre « têtes » sous le même numéro, inscrites en même temps au livret de 1759. Le portrait de Laurent Cars, exécuté vers la même époque, est passé de la galerie de l'Académie, où la rarissime *Description* de Dargenville signale sa présence en 1781, au Musée du Louvre ; il y tient aujourd'hui le premier rang parmi les chefs-d'œuvre du pastel français.

On a vu, par les fragments de Robbé, que Perronneau gardait pendant des années entières des portraits inachevés, et c'est à ces retards même qu'il faut demander l'élucidation de contradictions en apparence inexplicables : ainsi, les *Livres de raison* de Joseph Vernet font foi qu'il fut absent de Paris de 1753 à 1759, pour exécuter sur place cette série des ports de France, demeurée son meilleur titre de gloire, et bien que le nom de Perronneau ne figure ni dans ses carnets, ni sur le livre d'adresses reproduit par Léon Lagrange, il est probable que le portrait exposé en 1759 fut ébauché quelques années auparavant, sans doute à Bordeaux même, où Joseph Vernet vint résider au commencement de 1757.

Si les habitudes méthodiques de ce dernier ont rendu la tâche de son biographe attrayante et facile, celui de Perronneau n'a point à compter sur de pareilles ressources, et c'est à grand'peine que, dans cette existence vagabonde, la chronologie reprend de temps à autres ses droits trop souvent méconnus. De son séjour à Lyon, en 1759, nous avons cependant plusieurs preuves irréfragables : d'abord une lettre de compliments à ses collègues, indiquée, mais non transcrite au procès-verbal du 14 janvier (éd. Montaignon, VII, p. 89), puis la mention inscrite par Jacques-Charles Dutillieu² sur son memento intime de l'exécution de son portrait et de celui de sa femme, Benoîte Sacquin, longtemps conservés par leurs descendants, qui ont dû plus tard s'en défaire, et réunis ici une dernière fois. Perronneau avait gardé de l'accueil du ménage un souvenir particu-

1. M^{lle} Desfriches, plus tard M^{me} Cadet de Limay.

2. Voir le *Livre de raison* de Jacques-Charles Dutillieu, publié et annoté par F. BREGHOT DU LUT. Lyon, impr. Mougin-Rusand, 1886, gr. in-8°, orné des portraits de M. et M^{me} Dutillieu et sur le contenu de cette très intéressante publication, le compte rendu qu'en a donné la *Revue de l'Art français*, 1887, pp. 63-64.

lièrement reconnaissant, comme en témoigne la lettre inédite suivante, qui renferme aussi plus d'une énigme probablement à jamais insoluble¹.

MONSIEUR,

Il y a longtemps que j'aurais eu l'honneur de vous écrire si je n'avois eu envie de voir monsieur Bachelier, qui est introuvable, étant à la Cour ou à Sèvres : je l'ay vu et lui ay fait vos compliments, et aussi sur plusieurs de ses ouvrages dont il fait une lotterie ; c'est très beau. Il nous a donné un grand tableau d'une Résurrection², peint d'une manière trouvée par M. le c. de Queylus, qui est de peindre à fraisque et, quand cela est fini, de passer de l'huile par derrière. Je ne croi pas cette façon bonne.

Je ne vous ay point écrit aussi parcequ'étant arrivé à Paris, j'ay trouvé les affaires de famille pour des partages et arrérages de terre si embrouillé que j'ay esté obligé d'aller en Champagne où tout est terminé et arangé. J'y ai trouvé de la mauvaise foix, du moins de la négligence pour des orfelins, des maisons point loué depuis quatre ans, des réparations exorbitante, enfin le revenu depuis la mort de mon beau-père sans fruit. Quant à Paris, il n'y a point d'argent, beaucoup de manquement de parole de gens qui ne paient qu'en parti. Enfin j'ay haté mon voyage d'Italie affin de terminer mes affaires et aussi de me montré au sallon ; mais je le continuerai peut-estre cet hivert ; je verrai Milan, Gennes, etc. C'est M^{sr} le prince Charles qui me décidera : il est fâché que depuis quatre ans son grand portraict ne soit pas fini³.

Je ne puis assé vous remercier à tout égard des bontés dont vous m'avez honoré à Lion ; j'en sens tout le prix. C'est aussi par le sincère attachement que j'ay pour vous, monsieur, que j'ay été mortifié de ce que vous prite dans un sens moins avantageux la lettre que j'eue l'honneur de vous

1. Cette lettre, dont l'autographe m'appartient, et celles qu'a publiées jadis M. Jules Dumesnil (voir plus loin), sont, à ma connaissance, les seules lettres de Perronneau qui nous soient parvenues ; il n'en a passé aucune dans le commerce, car j'ai tout lieu de croire qu'une lettre signée de ce nom, adressée à M. de La Tour, secrétaire du Roi (vente Parison, 1856, n° 166), émanait d'un des homonymes du peintre, substitut du procureur général au Parlement, tout comme une autre lettre du même personnage, retrouvée dans les papiers du prince Xavier de Saxe et conservée aux archives départementales de l'Aube. J'ai respecté dans cette transcription l'orthographe qui est déplorable, mais j'ai rétabli la ponctuation presque partout absente ou défectueuse.

2. *La Résurrection de Jésus-Christ*, peinte à l'encaustique, a figuré au Salon de 1759 avant d'être placée à Saint-Sulpice.

3. Comment le grand portrait du prince Charles, exposé au Salon de 1755, n'était-il pas terminé en 1759 ? Peut-être s'agissait-il d'une répétition.

écrire de Turin¹, mon intention n'ayant esté que de vous donner le témoignage de ma bonne volonté à vous servir ; je vous doit exactement tout ce que j'ay fait à Lyon ; je vous en proteste ma sincère reconnaissance. Vous auray une teste de moy que je vous priray d'accepter ; je ne puis vous dire quand ; ce ne sera pas pour macquitter, mais comme un tribu de tout ce que je vous doit. Assuré madame de mes obéissances ; je lui soitte une bonne santé. Ditte bien des choses pour moy à monsieur Hémard² ; je ne puis assé le remercier des marques d'amitiés qu'il m'a témoigné ; j'assure aussi de mes respects madame Hémard.

J'ay l'honneur d'estre, monsieur, avec bien de la reconnaissance,
Votre tres humble et tres obéissant serviteur,

PERRONNEAU.

A Paris, ce 1^{er} s^{bre} 1759.

Mon adresse est à l'Empereure Tibere, quay de la Mégisserie.

Bien des compliments, s'il vous plaist, à M. Douet³ que j'estime à tout égard.

L'excursion de Perronneau en Italie (où très probablement il ne dépassa pas Turin) dut être fort courte, puisqu'elle eut lieu entre janvier et septembre 1759, et il ne semble pas qu'il ait donné suite à sa velléité de la recommencer. En revanche, il fit en Hollande un premier séjour de deux ou trois ans et ne reparut qu'au Salon de 1763, avec les portraits de *M. Asselaer*, de *M. Hauguer*, de *M. Guehwin* et de *M. Tolling* ; mais il n'avait pas rapporté en France ceux de Gérard Meermann, aujourd'hui conservé au Museum Weestreeno-Meermianum de la Haye et gravé par Daullé pour être placé en tête des *Origines typographicæ* (Leyde, 1765, 2 vol. in-4°) du modèle ; de Théophile de Cazenove⁴ ; de M. et M^{me} van der Waëyen et de leur gendre, Antoni Warin⁵, ainsi sans aucun

1. Cette lettre, qui eut fourni sans doute de précieuses indications, ne s'est pas retrouvée dans les papiers de Dutillieu.

2. Gabriel Eymard, bourgeois de Lyon, beau-frère de M. et M^{me} Dutillieu par sa femme, née Madeleine Sacquin. M. F. Breghot du Lut possède les portraits des deux époux, signés *Perronaud* (sic) 1759. Un long abandon dans un grenier leur a été par malheur fort préjudiciable.

3. Douais, dessinateur des fabriques de Lyon et très habile artiste.

4. Le portrait de Théophile de Cazenove appartient actuellement à l'une de ses descendantes, M^{me} Georges Dambmann, à Lyon. Il en existe une copie moderne à l'huile, qui a été envoyée au conseil de ville de Cazanovia (État de New-York).

5. Les portraits de la famille van der Waëyen m'ont été gracieusement signalés par M. de Weede, conseiller de la légation des Pays-Bas à Paris. Ils sont datés de mars 1763 et représentent deux vieillards, l'un de soixante-dix-huit et l'autre de soixante-quinze ans. Leur gendre (descendant d'un religieux chassé de France par les dragonnades), avait alors cinquante et un ans.

doute, que beaucoup d'autres, dont la trace est actuellement perdue¹.

Les pastels ou peintures, que Perronneau avait rapportés ou plutôt terminés à Paris durent également faire retour à leurs légitimes possesseurs et n'ont pas reparu depuis ; aussi ne sera-t-il pas inutile de consigner ici les renseignements qui permettront de les dépister.

Il suffit d'avoir consulté l'un des livrets des Salons du xviii^e siècle ou n'importe quel autre répertoire de la même époque, pour être édifié sur le sans-gêne avec lequel les contemporains orthographiaient les noms propres, fussent les leurs, à plus forte raison ceux d'origine étrangère, et les clients de Perronneau n'avaient point échappé à la commune règle ; je puis, du moins, grâce en partie à M. Henry Havard, donner sur l'état civil de chacun d'eux des éclaircissements dont les lecteurs néerlandais de la *Gazette* sont instamment priés de tenir compte.

A propos d'une lettre de La Tour à M. de Marigny, datée d'Amsterdam, 21 juillet 1766, et publiée dans cette même revue en 1885 par M. Jules Guiffrey, j'ai eu l'occasion de dire que le « M. Noggière », l'hôte du peintre, était le même que le M. *Hauguer* du livret de 1763 et de mettre au jour un projet de testament, par lequel La Tour lui léguait son célèbre portrait de l'abbé Hubert. Petit-fils d'un banquier hollandais résidant à Paris et qui joua, sous la Régence, un certain rôle dans le monde de la finance et de la galanterie, Daniel Hogguer, né à Paris le 26 octobre 1722, mort à Hambourg le 29 mars 1793, deux fois échevin d'Amsterdam, en 1748 et en 1757, avait obtenu, le 12 septembre 1773, la substitution en sa faveur du titre de baron que la Suède avait accordé à son grand-père pour récompenser ses services diplomatiques. La collection de tableaux et objets d'art qu'il avait laissée à son fils, Paul-Ivan, fut, après la mort de celui-ci, dispersée en 1817, mais le portrait peint par Perronneau ne figure pas au catalogue.

La famille Hasselaer a fourni plusieurs membres à l'échevinage d'Amsterdam, et je serais fort en peine de décider si notre peintre eut affaire à Gérard-Arnold Hasselaer, qui fut plénipotentiaire des Pays-Bas au congrès d'Aix-la-Chapelle (1748), mort en 1766 à soixante-

1. A cette série, on peut toutefois rattacher un beau pastel, récemment acquis par M. Paul Sohège, à Paris, et représentant, d'après une note ancienne collée au revers du cadre, *don Pablo Antonio de Barrenechea y Novia, marques de Puente-Fuerte*. Ce personnage avait été nommé, en 1761, ministre d'Espagne près des États-Généraux des Provinces-Unies et il est fort probable que son portrait (signé, mais non daté) est contemporain du premier séjour de Perronneau en Hollande.

huit ans, ou à l'un de ses deux parents Cornelius et Peter Hasselaer ; le premier, échevin en 1749 et le second, membre du collège échevinal d'Amsterdam en 1767, année de sa mort. Joseph Vernet avait bien enregistré la commande de deux marines et quatre vues de Rome ou de ses environs, livrables en novembre 1752, moyennant quatre-vingts écus pièce, à « M. Haslard, gentilhomme hollandais », mais cela ne nous aide guère à déterminer l'identité de ce galant homme.

Plusieurs membres de la famille Geelwinck avaient été également investis de fonctions municipales, entre autres Nicolas Geelwinck, quatre fois échevin, de 1735 à 1745, et bourgmestre en 1747, et ses deux fils, Jean et Nicolas, appelés aux mêmes honneurs, l'un en 1765, l'autre en 1764 et 1766. Enfin, M. Havard me signale un Ægidius-Willem Tolling, institué commissaire en 1751 et dont le nom rappelle celui d'un des amis et modèles de Rembrandt.

La Hollande n'avait pas fourni seule à Perronneau le contingent de son envoi : on voyait encore au Louvre les portraits de *M. et M^{me} Trudaine de Montigny* (en ovale) ; de *M^{me} de Tourole* (sans doute l'une des signataires du contrat de mariage du peintre), et celui qu'il serait le plus désirable de retrouver, *M^{me} Perronneau faisant des nœuds* ; plus, si l'on en croit Mathon de la Cour, un pastel (non porté au catalogue), représentant un jeune enfant, auquel il trouvait, ainsi qu'au portrait de M. Hogguer, « beaucoup de caractère ».

Entre cette première absence et celles qui allaient suivre et se multiplier, il y eut une accalmie dans la vie errante de Perronneau. On le vit par deux fois signer au registre de l'Académie (3 septembre 1763 et 31 décembre 1764) ; on le vit même (et ceci est plus important), acheter, le 29 décembre 1765, au prix de 16,000 livres, une maison, sise à la barrière de Montreuil et attenante aux terres de l'abbaye Saint-Antoine, mais ce n'était encore qu'une résidence d'été, car sa femme mit au monde, le 10 novembre 1766, un fils qui fut baptisé à Saint-Eustache et reçut les prénoms de Alexandre-Joseph-Urbain.

Aux Salons de 1765 et de 1767, Perronneau ne s'était pas laissé oublier. Au premier figuraient quatre portraits à l'huile, *M. Maujé*, *M^{lle} Perronneau*, *M. Denis* (tableau ovale), une *Tête* (portrait) également ovale et trois pastels, *M^{lle} de Bossy*, *M^{lle} Pinchinat en Diane* (tableau ovale) et *M^{me} Miron*. M. Maujé était-il ce procureur au présidial de Rennes qui, — passe-temps assez inattendu de la part d'un magistrat, — avait cherché et, croyait-il, trouvé ce secret de fixer le pastel, dont la recherche fut, au siècle dernier, ce que le pourchas de la pierre philosophale avait été au moyen âge ? C'est

possible. Quant à M^{lle} Perronneau, son état civil n'est pas moins obscur; il faut renoncer à voir en elle, comme le supposait M. Reiset, la fille de l'artiste, mais plus vraisemblablement une sœur, trop jeune en 1754 pour signer à son contrat, tout comme « le jeune écolier, frère de l'auteur », du Salon de 1746. Les explorations récentes de M. le marquis de Granges de Surgères dans les comptes des États de Bretagne¹, lui ont permis de discerner un architecte entrepreneur des bâtiments du Roi à Compiègne de toute une dynastie d'ingénieurs fontainiers du Roi à Versailles, portant les uns et les autres le nom de Denis, et je n'aurais point songé à ce rapprochement, tout à fait hypothétique, si je ne savais que Perronneau recrutait volontiers sa clientèle parmi ses camarades ou ses congénères. Si les destins de M^{lle} de Bossy sont pour nous lettre close, les noms de M^{lle} Pinchinat et de M^{me} Miron nous ramènent à des réalités plus tangibles, car elles appartenaient toutes deux à ce petit groupe d'amis orléanais, vers qui la pensée de Perronneau retournait volontiers, durant ses pérégrinations lointaines, et où Thomas-Aignan Desfriches, l'hôte, l'émule et l'ami de Cochin, de Vernet, de Wille, de Watelet, etc., tenait, comme de juste, le premier rang.

C'est à Orléans que furent peints, en 1765, les portraits de Robert Soyer², l'architecte du pont de la Loire; de M^{lle} Desfriches, mariée peu après à l'ingénieur Cadet de Limay, alors adjoint aux travaux de Soyer et plus tard inspecteur des turcies et levées, avant de succéder à Perronnet dans la direction de l'École des Ponts et Chaussées; en 1766, ceux de M^{me} Fuet, légué au musée de la ville, par M. Souque, et de Lenormant du Coudray, beau-frère de Desfriches, exposé seulement au Salon de 1769, en même temps que celui de sa nièce.

Si le livret du Salon de 1767 n'inscrivait pas au nom de Perronneau « plusieurs têtes au pastel, sous le même numéro », et parmi lesquelles, sans doute, la charmante figure de l'*Aurore*, reproduite ici pour la première fois, nous serions autorisés à croire qu'il n'y avait pris aucune part, car il n'y a pas, cette fois, à compter

1. *Artistes Français des XVII^e et XVIII^e siècles (1681-1787). Extraits des comptes des États de Bretagne, réunis et annotés* par le marquis DE GRANGES DE SURGÈRES. Paris, Charavay frères, 1893, in-8° (publication de la Société de l'Histoire de l'Art français).

2. Voir la *Notice sur Robert Soyer, ingénieur des ponts et chaussées*, par M. EUDOXE MARCILLE. Orléans, H. Herluison, 1884, in-8°, portrait gravé à l'eau-forte par Teyssonnières. Ce portrait à l'huile, retrouvé par M. Marcille aux environs d'Orléans, fut acquis par lui pour le musée, au prix de 100 francs.

sur les précieuses indiscretions de Mariette ou de quelque autre en marge d'un exemplaire du livret, encore moins, et pour cause, sur celles de la critique ; la raison de ce silence est trop singulière



L'AUORE, PAR PERRONNEAU.

(Musée d'Orléans.)

pour qu'on ne me permette pas de la rappeler, d'après l'aveu même de l'instigateur de cette mesure. En rédigeant l'inventaire de la collection de documents sur les arts, commencée par Mariette, continuée par Cochin et poursuivie par Deloynes jusqu'aux premières

années de ce siècle, M. Georges Duplessis avait relevé les deux notes suivantes, inscrites l'une au-dessous de l'autre, sur le feuillet de garde de l'*Explication* du Salon de 1767.

Cette exposition, dit Mariette, n'a produit aucune critique ; ceux qui s'y étoient jusqu'à présent exercés se sont lassés de dire des sottises et très sagement ils ont pris le parti de garder le silence.

Et Cochin de répliquer aussitôt :

M. Mariette n'a point su la cause du silence des critiques en cette année. J'étois assez bien voulu de M. de Sartines ; je lui représentai que nous mettions nos noms à nos tableaux et que nous étions insultés par des gens qui ne se nommoient pas, et que, sous ce couvert, ils nous disoient souvent des injures assez grossières, que si l'on exigeoit d'eux qu'ils se nommassent, sans empêcher qu'ils ne disent leur avis, cela du moins pourroit les rendre plus circonspects et plus honnêtes. M. de Sartines goutast mes raisons et exigea qu'ils missent leurs noms à leurs brochures ; pas un ne le voulut et ils ne firent pas imprimer leurs écrits. Mathon de la Cour y fut le premier pris ; il vouloit bien mettre de la Cour, mais on exigea son nom en entier et il ne le voulut pas. Mais M. Pierre, qui sçut cet obstacle que j'avois apporté, s'avisa de m'en faire une querelle, prétendant que c'étoit paroître avoir peur, qu'il falloit narguer les critiques ; je fus si piqué de cette tracasserie que, l'année suivante, je ne continuai point ma demande et les critiques reprirent de plus belle.

Seules, les feuilles munies de privilèges en règle et les correspondances manuscrites échappèrent à cet ostracisme, mais il n'y a rien à tirer, pour notre sujet, des comptes rendus du *Mercur* et de l'*Année littéraire*, non plus que des *Mémoires secrets*, où Perronneau est seulement nommé en compagnie de Drouais fils et de Roslin. Le rédacteur (très probablement Pidansat de Mairobert) cite de ce dernier les portraits de *M^{me} la marquise de... (Marigny)* « avec un déshabillé du matin » et de *Marmontel* (non porté au livret). Diderot fait pis : après avoir assez longuement décrit le premier, sous le nom de Perronneau, et ajouté que le second « pourrait être » de lui, il les restitue en terminant, à leur véritable auteur. Cette « niche », comme l'appelle M. Reiset, serait inexcusable, si l'on ne savait que lorsqu'elle fut connue du public (1798), son auteur n'étoit plus là pour en rougir, ni sa victime pour s'en plaindre.

(A suivre.)

MAURICE TOURNEUX.



LE CENTENAIRE DE LA LITHOGRAPHIE

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

Comme il arrive en pareil cas, les vieux, ceux qui avaient réputation déjà faite sous l'ancien régime ou sous l'Empire, n'allèrent en général que discrètement vers l'invention nouvelle. A citer comme début est une petite *Tête de femme*, d'après Greuze, d'un peintre peu connu, Jean-Antoine Laurent (né en 1763), datée du 18 décembre 1815, et qu'une note manuscrite nous donne pour le « premier essay imprimé devant M. le duc Decazes, par M. de Lasteyrie, à son retour de Munich ». On en est encore à Demarteau. Autrement adroit et libre déjà est le portrait que fit Girodet, le 4 août 1816, de son ami Coupin de la Couperie. Viennent ensuite Guérin et Regnault, chargés par l'Institut d'examiner le procédé Engelmann, et crayonnant vers la même époque, l'un quatre petites allégories pâlottes, l'autre deux grandes têtes d'étude. Chose curieuse : Gros, dont la jeune école allait se recommander comme d'un précurseur et d'un chef, et dont les élèves tiennent dans l'histoire de la lithographie si belle place, ne paraît intéressé que

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e pér., t. XV, p. 45.

médiocrement, à en juger par deux seules tentatives faites en 1817, scènes orientales, dont la minceur d'effet et l'emphase un peu vide ne sont pas sensiblement au-dessus du *Cosaque*, de Lejeune. Prud'hon lui-même, qui semblait si bien né et choisi d'avance pour tirer du procédé tout ce qu'il peut donner de velouté et de grâce, ne s'y décide que tard, en 1822, à la veille de sa mort, en pleine vogue commençante, laissant d'ailleurs dans sa *Famille malheureuse*, comme dans l'*Enfant au chien* et dans la *Lecture*, d'exquis modèles d'interprétation et de sentiment. Ingres enfin, en 1825 seulement, crayonne son éternelle *Odalisque*, tant de fois prise et reprise, et où il croyait bonnement, sans doute, refaire la *Vénus* du Titien.

Il y eut quelques exceptions, toutefois, à la règle, et où de plus âgés en remontrèrent même aux jeunes pour l'ardeur d'enthousiasme et de foi. Parmi les plus nettement décidés en faveur du système, et qui, par la parole ou l'exemple, firent certainement le plus pour son succès, il faut citer en première ligne les deux Vernet, Carle et Horace, le père peut-être encore plus que le fils, quoique approchant de la soixantaine, mais ayant gardé toute sa flamme et son entrain de jeunesse. Dès 1816, ils ont le crayon en main, et c'est entre eux une rivalité d'adresse dans ce travail enlevé et facile, vers lequel ils vont comme à un sport ou à une mode bien portée. Un reste de parfum et de grâce xviii^e siècle chez l'un, un peu plus de modernité chez l'autre, c'est tout ce qui les distingue. Encore le plus souvent leurs œuvres se confondent, chevaux et chasses, soldats, scènes de la rue, et Horace, au début, n'est qu'une doublure de Carle. Le père, en plus d'une occasion, fut même l'instigateur, et on peut supposer s'il applaudissait, quand ce grand garçon dont il était fier troussait « en dix minutes » un hussard ou un grenadier. Ces esprits aimables et peu profonds, par leur situation mondaine établie, leur réputation, leurs amitiés nombreuses, firent plus pour lancer le genre que tous les efforts réunis de Lasteyrie, d'Engelmann et de Delpech, qui venait de s'établir à son tour. Leur manière égale et grise, leurs sujets furent longtemps regardés comme le suprême bon ton. Ce fut à qui s'y mettrait. Ce qui reste la part personnelle d'Horace, c'est le petit soldat français, fricoteur, maraudeur, ayant toujours le mot pour rire et la réplique prête, type médiocrement relevé, mais fait pour plaire à un peuple ami du vaudeville, qu'il a vu le premier et dont le succès fut énorme. Il commence aussi à glisser çà et là l'empereur, et, en art au moins, la légende napoléonienne est partie de lui.

Ami et contemporain de Carle Vernet, Jean-Baptiste Isabey,

nature distinguée et fine, orientée d'instinct vers les choses modernes, ne fut pas non plus des moins vifs à s'engouer à sa suite. On a en général trop peu remarqué tout ce qu'il y eut de neuf, d'original et de charmant en ces lithographies de début. Le genre est à peine né, et déjà il raffine ; il cherche les tons, la demi-teinte, l'enveloppe



RUE DU GROS-HORLOGE, A ROUEN.

Lithographie de Bonington.

harmonieuse et délicate ; il va vers la couleur ; il est bien au-dessus des Vernet comme talent et comme art. Un peu trop imitateur, en ses caricatures, du genre alors tant aimé de l'Anglais Rowlandson, non seulement il a jeté sur pierre, avec une souplesse souvent merveilleuse, quelques-uns de ces légers portraits de femmes au charme impalpable et fragile, aux fronts nimbés de voiles, qui avaient fait la vogue de ses miniatures ; mais, en certains cas, il se renouvelle, il

inventé. Dès 1818, en une série de petites pièces, dont une des plus charmantes, la *Léçon de chant*, quoique non signée ni datée, doit faire partie, instruit par les Hollandais peut-être (on le sent pour une ou deux), il se joue des complications lumineuses, ou rend la vérité toute simple en son naturel et sa grâce. Avant Bonington même, apparu un des premiers dans la vaste publication du baron Taylor, qui, à partir de 1820, apporte à la lithographie, en même temps qu'au goût renaissant de l'histoire, un appoint si précieux, il sait comprendre et restituer le passé, trouver la couleur juste qui convient. Son *Escalier de la grande tour du château d'Harcourt*, où descend si joliment dans la lumière un couple Louis XIII, n'est pas seulement une pièce blonde et fine, d'exquise qualité; c'est un début déjà parfait dans cet ordre de reconstitutions historiques, où les romantiques mettront plus tard toutes leurs fièvres, et qui aboutira à Meissonier.

Le gendre de Carle Vernet, Hippolyte Lecomte, Hersent, Vigneron, Demarne, Xavier Leprince, le vieux Boilly surtout, auquel allait se joindre bientôt Pigal, dans l'observation un peu commune des types populaires, bien d'autres oubliés aujourd'hui ou d'un moindre renom, ont tenu aussi leur place en cette période primitive. Mais l'élan de quelques jeunes emporte tout. L'école de Gros ici prend la tête, et sous ce nom il faut ranger, non seulement les élèves directs ayant passé par l'atelier, mais ceux qui subirent au plus haut point l'influence, comme Géricault ou Delacroix.

Le plus important du groupe, sinon comme art, au moins par l'action qu'il exerça et la popularité extraordinaire qu'il eut de son temps, c'est Charlet. Il est le premier, d'ailleurs, qui ait fait de la lithographie, simple distraction en général pour les autres, l'occupation presque unique de sa vie si remplie, qui ait fait prendre le procédé au sérieux et l'ait transformé en gagne-pain. Au début, il eut des velléités héroïques. Porté et soutenu sans doute par l'exemple de Gros, dont il recevait encore les leçons, rêvant déjà de chanter les gloires de l'Empire et les prouesses du soldat français, il le fit d'un accent mâle et simple, qui donne à ses premières lithographies, exécutées de 1817 à 1820 environ — toutes monochromes et grises, toutes brutales qu'elles soient parfois — une véritable grandeur, une saveur de pages d'épopée. Mais le succès ne leur étant pas venu, il accorda autrement sa lyre, et, se contentant de reprendre et de continuer Vernet, avec une pointe de vulgarité faisant piment, adopta sa manière définitive, la plus connue, la plus fêtée, où la petite histoire



LE CAMP DE LUNÉVILLE.
Lithographie de Lami.

sentimentale alterne avec la plaisanterie de caserne, où tout se trouve, le pire et l'excellent, qu'il ne faudrait pas entièrement mépriser toutefois : car elle nous a valu Raffet. Très fin exécutant, ayant, de plus, fortement contribué, avec Béranger, son rival et son pendant en gloire, à propager le culte de Napoléon, leur commune idole, il prépara au futur créateur de la *Revue nocturne*, à la fois la matière et le moule de ses premiers chefs-d'œuvre. Près d'eux, quoique un peu dans leur ombre, Bellangé sut dire aussi son mot.

D'autre envergure est Géricault, le hardi novateur, auquel l'art moderne doit tant, qui accéléra et poussa en avant le mouvement parti de Gros vers ces deux forces si difficiles à unir, la couleur poétique et le réalisme. Il se mit à la lithographie presque en même temps que Charlet, influencé et dirigé en partie par lui dans sa première manière pâle et claire, vouée aux sujets militaires, aux soldats de l'Empire, et où il atteignit vite le maximum de l'éloquence et de la vigueur dans l'expression. Mais sa gloire date surtout du voyage à Londres, en 1820, où, ayant fait connaissance avec la peinture anglaise et appris à aimer les tons vibrants, les notes vives, il trouve et crée d'emblée, parfaite en naissant, une formule nouvelle qui lui appartient en propre et qu'on n'a point dépassée. La lithographie désormais n'est plus un dessin ; c'est presque une peinture, et qui peut lutter d'éclat avec les aquarelles les plus enlevées, avec les huiles les plus vigoureuses. La belle série imprimée chez Hullmandel, où il a sondé si profondément les misères du paupérisme anglais, où dans ses études de chevaux il arrive à des chefs-d'œuvres comme *l'Entrée de l'entrepôt d'Adelphi*, qui annoncent et devinent toutes les conquêtes du naturalisme le plus moderne, marque en même temps, au point de vue de l'art spécial employé, toute une révolution dont les conséquences se sont indéfiniment répercutées.

Delacroix en ressentit fortement les effets. Il débutait vers cette époque par de petites lithographies pauvrettes et mesquines, des caricatures dans la donnée effacée qu'on avait aimée et généralement pratiquée jusque-là. Les pièces de Géricault, quand il les connut, durent être pour lui des révélations : elles répondaient à ses tendances et à ses goûts. On le voit, en effet, évoluer peu à peu à son tour vers la couleur, depuis ses planches de médailles antiques, ou le *Macbeth consultant les sorcières* (1825), jusqu'à la fameuse suite de *Faust* (1828), cette fougueuse déclaration de principes en faveur du moyen âge, ce manifeste endiablé, dont les exagérations et la folie même ont autant d'importance dans l'histoire du romantisme que la préface

de *Cromwell* ou qu'*Hernani*. Plus calme, plus rassis, ayant toujours sa flamme, mais plus maître de la diriger et de la conduire, il sut



PORTRAIT DE ED. ROBERT.

Lithographie de Devéria.

ensuite donner à son *Hamlet*, à son *Gætz de Berlichingen* surtout, une éloquence et un brillant qui aujourd'hui nous touchent encore. Comme animalier, enfin, comme interprète des lions et des tigres, il est à mettre au premier rang, et ses lithographies en ce genre sont

d'un incomparable éclat, dépassent même de beaucoup celles de Barye, toujours un peu timide et gêné quand il n'a plus l'ébauchoir en main.

Dans une note différente, plus mesurée et plus fine, et en s'attaquant généralement à d'autres sujets, Bonington avant lui était déjà sorti de pair. Cet Anglais, que nous nous sommes habitués à croire un des nôtres, dans sa vie malheureusement trop courte, a eu des allures de Prince Charmant, auquel tout est facile et qui transforme tout ce qu'il touche en or. Déjà exquis comme aquarelliste et comme peintre, il fait ses débuts de lithographe en 1824, dans le volumineux recueil de Nodier et Taylor, et, sans effort ni peine apparente, s'aidant tout au plus de quelques trouvailles déjà faites par Isabey père, s'improvise maître incontesté du genre, devient un modèle et un guide pour ceux qui essaieront après lui de la lithographie d'architecture pittoresque. *La Rue du Gros-Horloge, à Rouen*, que nous reproduisons, si pleine de lumière blonde et délicate, si enveloppée d'air, est un échantillon parfait de sa manière. En de trop rares occasions, suivant en cela le goût général d'un temps où l'on idolâtrait Walter Scott, il prit plaisir aussi à faire revivre les époques disparues et le fit presque toujours avec un tact, une conscience, une justesse qui tiennent de la divination. Près de lui et de Delacroix seraient à mettre aussi les rénovateurs de la vignette, les Devéria, les Johannot, les Nanteuil et d'autres, qui surent parfois, même d'un en-tête de livre ou d'un titre de romance, faire un bijou d'arrangement ingénieux et pittoresque.

Deux charmants humoristes, deux observateurs spirituels et avisés de la vie contemporaine, Lami et Monnier, ont, sans qu'il y paraisse, joué également leur rôle de précurseurs, et orienté la scène de mœurs, l'un par son élégance, l'autre par ses charges de rapin, vers l'art d'un Gavarni. Si différents qu'ils soient de nature et d'esprit, on peut les joindre : car ils furent amis, s'étant connus peut-être dans l'atelier de Gros, et en certains cas se ressemblent, non seulement par le procédé employé — la lithographie à la plume, relevée d'un adroit coloriage à la main, qui lui donne le plus souvent un aspect limpide et frais d'aquarelle — mais encore par la façon de s'en servir et les sujets auxquels ils l'appliquent. Le plus habile, le plus franchement artiste des deux, évidemment guida l'autre, et c'est Lami qui dut prendre aussi l'initiative de ce *Voyage à Londres*, publié en commun, leur œuvre la plus exquise à tous deux, dont on regrette que l'exposition ne nous ait montré aucune pièce. Il avait débuté, d'ailleurs, des premiers dans le genre, comme

un jeune fou, dès 1817, par son *Arlequin et Scapin*, reflet si singulier de Watteau en cette époque encore sévère ; puis, soudain assagi



SATISFACTION.

Lithographie de Jean Gigoux.

d'apparence, subissant surtout fortement l'influence des Vernet, avait continué par de petites pièces grises et ternes, simples pastiches de leur manière. La *Proclamation de la Constitution à Madrid* (1820), son œuvre la plus sérieuse de cette période, qu'on a eu raison

d'exposer, le montre déjà en possession d'un crayon fin et velouté. Mais sa vraie note devait rester de saisir au vol la jolie désinvolture des femmes élégantes de son temps, l'allure fringante des officiers à la parade, tous les mille petits riens de la vie des gens du monde, toutes les nuances fragiles de leur grâce. Les deux suites de la *Vie de Château* ou du *Camp de Lunéville* sont, en ce genre, la perfection même. Monnier, s'il l'eût voulu, aurait pu rendre et fixer aussi l'existence bourgeoise de son époque : il le fit une ou deux fois ; mais, avec cette impossibilité de s'arrêter à quoi que ce soit, qui le tourmenta toute sa vie, bohème incorrigible, il alla de ci de là, en échappées de caprice, en gamineries bouffonnes, dont ses *Mœurs administratives* sont peut-être le meilleur échantillon, un peu étriqué et mince en tout ce qu'il fit, jusqu'à ce qu'ayant créé son fameux type de Monsieur Prudhomme, il le traîne après lui comme un boulet.

Dans le portrait, la scène familière, jusque dans la gravure de modes, traitée par d'ingénieux dessinateurs, la lithographie donna des résultats excellents. Achille Devéria a été un des triomphateurs de l'exposition, et c'est justice : car il a compris et interprété en maître les figures contemporaines. Sans effort, comme en se jouant, il scrute une physionomie, arrête un caractère, montre un modèle dans sa pose journalière et dans le naturel de sa vie. Ingres même, en ses crayons, est presque dépassé par une sorte d'élan plus jeune, plus libre, plus aisé, où ne se sent nulle tension de la main, et qui d'emblée unit souvent l'éclat à la grâce. Le *Dumas assis* est depuis longtemps célèbre. Mais que d'autres seraient à citer, hommes ou femmes disparus, inconnus dont survit le charme ! Même des planches de costumes, tant il sait bien les faire porter, deviennent pour lui matière à des chefs-d'œuvre ; et ce n'est pas un mince honneur que d'avoir contribué en cela à former Gavarni, ce maître en élégances, ce raffiné Parisien, qui au début s'en inspira. « Quelque chose de plus, disait Gigoux de ses portraits, et ce seraient des van Dyck. » Il s'y connaissait, les ayant imités lui-même, ayant été enflammé par cette gloire naissante, quand il arrivait à Paris, pauvre écolier de province, muni de ses premières lithographies, paysages médiocres et tâtonnants. Il s'orienta vite vers ces œuvres distinguées et fines. Et c'est de là que sont en partie sortis, avec leurs qualités personnelles, leur note argentée si charmante, toute la série de ses portraits ou les trop rares et exquis petites scènes, du genre de celle que nous reproduisons.

En 1830, la lithographie bat son plein. Elle est devenue peu à peu le cliché, la formule universellement fêtée : tout le monde s'y



VÉNUS ANADYOMÈNE.

Lithographie de Chassériau.

met, tout le monde veut en faire. Aux Tuileries même on crayonne, et le duc d'Orléans, comme les princesses Marie ou Clémentine, comme le prince de Joinville, se piquent de s'y connaître et d'y faire œuvre d'artistes. Avant eux déjà, le futur comte de Chambord,

alors duc de Bordeaux et à peine âgé de dix ans, s'y était essayé, sous la conduite de son professeur, M. d'Hardiviller, en un dessin appliqué d'enfant, qu'on imprimait triomphalement à Saint-Cloud « sur sa presse ». Avec les amateurs vont se glisser bientôt les producteurs sans talent, les fabricants de toute marchandise ayant cours. C'est le beau temps des *macédoines*, ce genre artificiel et faux, né d'un caprice et figé par la mode. Même chez les meilleurs apparaissent çà et là des germes de mort : ce n'est plus la fraîche et vive spontanéité des débuts, si riche en découvertes ; on raffine, on perfectionne, on enjolive des choses déjà trouvées ; souvent ainsi on les tue. Le paysage, la marine, sont à peine nés, brillants, savoureux, pittoresques, sous la main d'un Paul Huet ou d'un Eugène Isabey ; et déjà, chez ce dernier, le procédé commence, que guette Lepoitevin, qui deviendra la règle. Cicéri est au bout, avec ses cours de paysage et ses trucs dont il donne la recette. Le portrait, si délicieusement créé par Devéria, aboutit aux œuvres léchées et froides d'un Grévedon, d'un Julien, d'un Léon Noël, aussi insupportables dans leur égalité uniforme et poncive que le plus ennuyeux burin. La seule poussée vraiment neuve, originale et forte, le seul apport nouveau, c'est la caricature sociale ou politique, qui prend alors une importance extraordinaire et entre résolument dans les voies où elle est toujours en partie restée. Il est à peine besoin de rappeler la place considérable qu'occupe dans l'histoire du genre Charles Philippon, moqueur acharné, homme d'esprit né pour battre en brèche les gouvernements et flageller les travers de son temps, fondateur de la *Caricature*, du *Charivari* et de tant d'autres journaux satiriques, dont l'activité incessante soutint, groupa, forma autour de lui toute une armée de combattants. Après les hommages tant de fois rendus, contentons-nous de saluer au passage les noms des principaux : Traviès, escorté de son éternel Monsieur Mayeux ; Grandville, entortillé, alambiqué, précieux, exploitant toute sa vie son fameux succès des animaux travestis, et, dans la lutte contre Louis-Philippe, distillant savamment des méchancetés compliquées ou du venin de conserve ; Auguste Bouquet, franc, mâle, emportant le morceau, excellent d'ailleurs dans le portrait ; des irréguliers comme Decamps, qui mordait violemment, quand il abandonnait pour un jour ses petites compositions colorées et brillantes, turqueries, chiens ou scènes de chasse ; par-dessus tout, Daumier, l'artiste inimitable, dont le crayon s'enfonce, s'écrase, sculpte et modèle ses personnages, terrible, fougueux, emporté, admirable surtout comme caricaturiste

politique, mais qui, pendant plus de trente ans, a pu soutenir sa verve et suffire à l'entrain d'une production constamment renouvelée.



MINEURS DU CREUZOT.

Lithographie de Bonhomme.

Près de lui se détachent au premier rang, autant par leur valeur que par l'importance du rôle joué dans l'art spécial qui nous occupe, deux hommes très différents de tendances et de goûts, aussi opposés que possible par le sujet, mais qui remplissent presque

seuls à ses côtés cette période de gloire à son déclin, Raffet et Gavarni : l'un sorti de Charlet à l'origine, mais l'ayant incomparablement dépassé, historien scrupuleux, chroniqueur infailible, poète à l'occasion, qui sut faire tenir en ses vignettes, comme certains parnassiens en leurs sonnets, toute la grandeur d'une épopée, et plus tard, se renouvelant, devint même le premier de nos ethnographes ; l'autre, élégant homme du monde, brillant, fringant en ses débuts, symbole de toute grâce et de toute jeunesse, qui se fit peu à peu, au contact de la vie, une philosophie amère et désenchantée, et, semant ses folies ou ses désillusions, a toujours gardé son allure de grand seigneur un peu bohème et le charme de son crayon aux fraîcheurs veloutées. C'est le dernier mot, la dernière fusée du feu d'artifice.

Après eux, de leur temps même, la lithographie s'éteint et meurt. Daumier et Gavarni assistèrent, témoins impuissants et attristés, à sa lente agonie. L'eau-forte, qui vient de naître et dont la nouveauté même est une séduction, attire désormais à elle toutes les forces vives de la jeunesse, suscite tout un groupe de créateurs nouveaux. La gravure sur bois, la photographie, toujours en progrès, fournissant des moyens plus rapides et commodes de transcription directe, font reléguer dans l'ombre le procédé d'autrefois, réputé bientôt arriéré et vieilli. Les seuls artistes, en dehors des anciens maîtres du genre, qui, de 1835 à 1850 environ, tentent encore de fixer sur pierre leur pensée, sont des isolés, ayant peu produit en général, et qui suivent en cela un reste de mode ou d'attrait romantique. Ce sont : Cham ou Bertall, en leurs œuvres de début ; Édouard de Beaumont, continuant Gavarni ; le sentimental de Lemud, tout imprégné d'influences allemandes, transmises par son ami Maréchal, le peintre-verrier de Metz ; Chassériau, l'exquis inventeur, maître et guide de tout le mouvement mystique moderne, dont l'*Apollon et Daphné* ou la *Vénus Anadyomène* sont comme les prémices de l'art d'un Puvis de Chavannes ou d'un Gustave Moreau ; Diaz, en quelques-unes de ses fantaisies romanesques ; Gustave Doré ou Charles Jacque, caricaturistes à l'origine, champions d'un romantisme un peu embourgeoisé. On trouve dans le nombre des raretés infiniment curieuses, comme l'*Apôtre Jean Journet* de Courbet ; le *Portrait de Baudelaire* en 1844, de E. Deroy ; un *Semeur* de Millet ; une *Tête de femme* de Cals, dont l'unique épreuve appartient à M. Rouart. Seraient à signaler enfin, comme ayant pu aider le genre à se survivre, et nous en ayant transmis, au moins, les derniers

débris : Hervier en ses fines petites notes de paysage, réminiscences de Paul Huet ou d'Isabey ; le pauvre Bresdin, dit Chien-Caillou, dont le *Bon Samaritain* reste le chef-d'œuvre ; Bonhommé, inventeur de réalisme saisissant, comme inspiré, dans ses scènes de forge, de l'esprit d'un Lenain ; Manet, dont les quelques pièces, la *Guerre civile*, le *Polichinelle*, sont d'un art très personnel et franc. Mais l'élan n'y est plus : ce sont caprices d'artistes que la foule soupçonne à peine. Les lithographes de reproduction, s'émiettant eux-mêmes tous les jours, sont désormais seuls maîtres.

A côté de la lithographie originale, et parallèlement à son histoire, il aurait pu être intéressant de montrer ce que fut la lithographie de reproduction et par quelles phases elle a passé. On y rencontre bien des œuvres de valeur, presque dès l'origine, depuis Aubry-Lecomte ou Sudre, jusqu'à Mouilleron ou Vernier, Soulange-Teissier, Sirouy ou Chauvel, jusqu'aux modernes efforts de Maurou ou de Lauzet, traducteur de Monticelli. Les romantiques en firent, qui ne sont pas des moins curieuses : croquetons pour la plupart, simples et sans prétention, faits pour être glissés dans une revue ou dans un livre, rendant la fleur et le charme d'une œuvre exposée au Salon, d'un tableau ou d'une sculpture d'ami. Entre leurs doigts, c'est presque une des formes de la lithographie originale : Jules Dupré et plus tard Français, pour ne citer qu'eux, sont là pour le prouver. Mais ce serait écrire tout un nouvel article après le premier, et, somme toute, les reproducteurs de profession eurent plutôt sur le procédé une influence néfaste. Ils ne pullulèrent jamais tant qu'aux pires époques de son histoire. C'est à essayer d'imiter leurs petites habiletés, leurs finesses, à vouloir faire à leur exemple de la lithographie un tableau, que les meilleurs se sont perdus et le genre empâté dans la formule. La chromolithographie ne fut pas toujours non plus une mine à chefs-d'œuvre.

Mieux vaut — sans empiéter sur les projets d'étude détaillée que la *Gazette* pourrait avoir au sujet de l'estampe moderne — noter au moins et saluer avec joie l'importance du mouvement actuel, qui a rendu à la lithographie originale quelque chose de sa force et de sa vie d'autrefois. En face de l'eau-forte fléchissante, elle a peu à peu grandi, bénéficiant de son long sommeil, ayant retrouvé dans l'ombre et le silence la source de tout rajeunissement. Les rares artistes qui n'avaient pas désespéré d'elle, John-Lewis Brown ou Odilon Redon, Fantin-Latour ou Chéret, le maître de l'affiche, ont été bientôt suivis. Après Willette, Lunois, Dillon, qui s'y mirent des premiers, ce fut

l'élan général, que certaines publications spéciales ont considérablement aidé à entretenir et à propager. L'*Estampe originale*, si malheureusement interrompue, ouvrait déjà de plus en plus ses portes aux lithographes, et l'*Épreuve* récemment fondée paraît devoir la suivre dans cette voie. Ils ont même, depuis deux ou trois ans, leur recueil, leur maison à eux, *Lès Peintres Lithographes*, dont l'appoint est si précieux pour susciter des talents nouveaux, les encourager et les faire naître. L'*Estampe murale* marche vers le même but. En somme, partout l'effort, l'entrain, la jeunesse. Les résultats acquis sont faits pour donner bon espoir. Toulouse-Lautrec en son genre, comme Carrière en le sien, font œuvre originale et neuve, et, si le procédé s'est raffiné, compliqué, transformé, si des excentriques l'emploient volontiers, il n'y a pas à s'en plaindre : c'est preuve de sa vitalité croissante et de son franc renouveau.

PAUL LEPRIEUR.





LES LIVRES D'HEURES FRANÇAIS

ET LES LIVRES DE LITURGIE VÉNITIENS

Dans son intéressante brochure sur les livres d'Heures de Simon Vostre¹, M. Jules Renouvier constate que, vers 1507, la composition et la gravure des planches qui ornent ces ouvrages se ressentent manifestement de l'influence allemande et italienne. « Dans l'ornementation d'abord, ce sont des encadrements à colonnes, des vases chargés de rinceaux, des candélabres à fleurons, animés d'amours, de nymphes et de tritons, empruntés aux dessinateurs de Venise et de Rome..... Ce n'est pas seulement par leurs motifs païens que les ornements viennent faire contraste avec les gothiques à côté desquels ils se placent, c'est aussi par leur exécution, qui est hardie, large et colorée. » La remarque de M. Jules Renouvier eût été tout à fait exacte et complète, s'il avait montré que cette influence fut réciproque, au moins dans une certaine mesure, c'est-à-dire que les livres d'Heures de Simon Vostre, en même temps qu'ils se transformaient par l'imitation des œuvres italiennes, allèrent de l'autre côté des Alpes fournir de nouveaux sujets aux illustrateurs des livres de liturgie, — sans parler des autres ouvrages.

Ce n'est pas que les Italiens, avant le xvi^e siècle, se fussent abstenus de ces emprunts, si fréquents autrefois, quand la propriété

1. Jules Renouvier, *Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre, libraire d'Heures*. Paris, Aubry, 1862.

littéraire et artistique, entourée aujourd'hui de toutes les protections et de toutes les garanties qu'elle mérite, était chose absolument méconnue et inconnue. Les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* ont présente à la mémoire l'étude de M. W. de Seidlitz, qui a paru ici même, sur ce sujet, il y a peu de temps. Presque au même moment, M. Alfred Pollard, secrétaire de la *Bibliographical Society*, apportait une contribution à cette question, dans un article publié

par une des plus importantes revues bibliographiques de Londres¹. M. Pollard examine successivement les divers modes de transmission suivant lesquels tels sujets d'illustrations ont pu passer d'un ouvrage dans un ou plusieurs autres, publiés par d'autres éditeurs et quelquefois en d'autres pays : des bois ont été prêtés², ou vendus, ou échangés ; d'autres ont été copiés plus ou moins servilement, ou seulement imités. En ce qui concerne les artistes italiens, l'érudit anglais cite quelques exemples caractéristiques de l'imitation libre pratiquée par les illustrateurs de Venise



ANNONCIATION.

Heures a l'usage de Rome. 8°, 1488,
Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.

1. Alfred W. Pollard, *The transference of woodcuts in the fifteenth*

and sixteenth centuries (Bibliographica, part VII).

2. Nous regrettons de ne pas être d'accord avec M. Pollard à propos des bois qui, d'après lui, auraient été prêtés par Simon Vostre à Antoine Vérard ; pour nous, qui avons compulsé avec la plus grande attention les nombreux livres d'Heures conservés à la Bibliothèque Nationale, les bois de Vérard auxquels il est fait allusion ne sont que des copies de ceux de Simon Vostre (qui servirent également de modèle à Thielman Kerver) ; et, s'il faut appuyer au moins d'un exemple notre assertion, nous pouvons citer, entre autres, le livre d'Heures du 22 août 1506, de Vérard (Bibl. Nat., Vél. 1638), où les gravures : *Supplice de Saint Jean devant la Porte Latine*, *Arrestation de Jésus*, *Visitation*, etc., sont copiées sur celles du livre d'Heures de 1488, de Simon Vostre, dont nous allons parler spécialement dans cette étude.

et de Florence, d'après certains ouvrages allemands et français, antérieurement à 1500; il signale, entre autres, la célèbre Bible de Mallermi, dont les bois sont copiés sur ceux de la Bible imprimée vers 1480 à Cologne par Quentell; le *Térence* publié par Simon de Luere en 1497, et dont les vignettes sont imitées de celles de l'édition publiée par Trechsel, à Lyon, quatre ans auparavant. Mais il a soin de faire ressortir, et avec raison, le caractère d'originalité qui, dans la plupart des cas, distingue ces adaptations italiennes. Pendant cette période d'une vingtaine d'années, de 1490 à 1510, où l'illustration des livres avait conquis, dès ses premiers essais en Italie, une si grande vogue, toujours l'art dominait le métier; c'est en artistes que dessinateurs et tailleurs de bois s'inspiraient des tableaux de maîtres qu'ils avaient sous les yeux, prenant aux Bellini, à Cima da Conegliano, à Carpaccio et autres, le souple dessin des figures, le groupement harmonieux des personnages, la grâce savante des mouvements, la noblesse pleine d'aisance des attitudes, l'ordonnance pittoresque des scènes; c'est en artistes aussi qu'ils cherchaient à dérober aux graveurs sur cuivre la finesse et la douceur de leurs estampes, si recherchées du public bien avant que les livres illustrés devinssent populaires; et c'est en artistes, enfin, qu'ils copiaient les bois des livres publiés, soit à l'étranger, soit en d'autres régions de leur pays natal, marquant ces copies de leur empreinte personnelle, les mettant en harmonie avec les œuvres de leurs compatriotes; sachant, en un mot, par d'habiles modifications dans la composition ou la technique, s'approprier le dessin qu'ils avaient pris à tâche d'imiter, en sorte que leur imitation



ANNONCIATION.

Miss. Rom., 4^o, 1516, Jacobus Pencius de Leucho, pour
Alexander de Paganinis.

pourrait souvent s'appeler, avec plus d'exactitude, une transformation.

Cette part d'initiative du copiste dans l'adaptation des œuvres des autres pays devait aller en s'amoindrissant, à partir du commencement du xvi^e siècle. A ce moment même, en effet, où l'art français, dépouillant la raideur gothique, commençait à s'affiner au contact

des merveilles enfantées dans la péninsule, l'illustration des livres en Italie, épuisée par une production surabondante, cherchait à se retremper et à reprendre une vitalité nouvelle aux sources étrangères. Quelle que fût la fécondité d'invention des dessinateurs et le talent d'exécution des tailleurs de bois, il était inévitable que, pour satisfaire aux demandes incessantes des éditeurs, ils en vinssent à multiplier peu à peu leurs emprunts, sans y apporter le même souci d'originalité qu'auparavant, et à prendre leur bien partout où ils le trouvaient.

Nos magnifiques livres d'Heures français, introduits et répandus en



MORT DE LA SAINTE VIERGE.

*Heures à l'usage de Rome, 1488,
Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.*

Italie à la suite des expéditions de Charles VIII et de Louis XII, étaient bien faits pour être goûtés et hautement appréciés par ces fins amateurs, d'une intelligence ouverte et sensible à toutes les manifestations de l'art. Il est entendu que nous voulons ici désigner surtout les livres d'Heures imprimés à Paris par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre, qui, depuis 1488, avaient acquis un haut renom dans un grand nombre de diocèses, et auprès desquels les ouvrages similaires édités par Antoine Vérard et Thielman Kerver

apparaissent comme des contrefaçons, parfois médiocres. Assurément, la comparaison de ces volumes avec les livres de liturgie vénitiens, — notamment les *Offices de la Vierge*, qui s'en rapprochent le plus, sans y correspondre exactement — est tout à l'avantage des illustrateurs de Venise. Alors que ces derniers, au

lendemain de la naissance de l'imprimerie, produisaient déjà des ornements d'une richesse et d'une fantaisie incomparables, tirant de la statuaire antique, de la décoration orientale, des motifs architectoniques, du monde des animaux et des plantes, ces combinaisons d'imagination charmante et d'effet varié que nous admirons dans les encadrements de pages et les bordures des vignettes ; semant dans le texte du volume ces bois au trait, auxquels la délicatesse de la taille, alliée au charme du dessin, donne une saveur si exquise, et ces belles initiales ornées, florales ou zoomorphiques, ou for-



MORT DE LA SAINTE VIERGE.

Officium B. M. Virginis, 8°, 1522,
Jacobus Pencius de Leucho.

mées d'un entrelacement d'élégantes arabesques sur fond noir ; les illustrateurs français s'en tenaient encore, dans leurs compositions, à cet archaïsme un peu rude, à cette recherche un peu pénible dans l'expression de la forme, à ce décor un peu surchargé et touffu, qui caractérisent les productions gothiques de cette époque dans les pays du Nord. Néanmoins, ils se montrent, dans les livres d'Heures, infiniment supérieurs aux Allemands et aux Flamands, et M. Du-

plessis, dans l'avant-propos qu'il a placé en tête de la brochure de M. Jules Renouvier, a très justement vanté la naïveté et l'esprit avec lesquels ils ont su illustrer un Évangile ou encadrer des Offices. D'ailleurs, si nos artistes laissaient à désirer en fait d'inspiration et de style, ils étaient d'une maîtrise remarquable en fait de technique,



LES TROIS VIFS.

*Heures à l'usage de Rome, 8°, 1493,
Philippe Pigouchet pour Simon Vostre.*

et leurs procédés, dans la gravure en relief, n'en étaient pas moins d'une habileté consommée. Quant à la question de distinguer si le relief, dans certains cas, consistait en un bloc de bois ou en une plaque de métal, nous estimons qu'il est extrêmement difficile de reconnaître, d'après l'estampe, à quel procédé on a eu recours. Nous savons, par Piot, Passavant et d'autres érudits, que les cuivres ont servi parfois à l'impression des gravures, notamment dans les livres d'Heures ; mais personne, jusqu'à présent, n'a déterminé d'une façon précise à quels signes on pourrait discerner,

sans risque d'erreur, l'emploi de ces cuivres.

Les livres d'Heures de Simon Vostre furent donc accueillis en Italie avec la même faveur qu'en Angleterre et en Espagne — où le grand libraire parisien avait eu à fournir plusieurs éditions — et des illustrateurs vénitiens y trouvèrent les ressources nécessaires pour les travaux dont ils étaient chargés. Au cours de nos recherches antérieures sur les livres à figures imprimés à Venise à la fin du xv^e siècle et au commencement du xvi^e, il nous était arrivé de ren-

contrer des gravures où se remarquaient à première vue l'influence et l'imitation du style du Nord, sans qu'il nous fût possible d'indiquer exactement les originaux qui avaient été pris comme modèles. Dans l'avant-propos de notre *Bibliographie des livres à figures vénitiens*, nous signalions, entre autres, comme ayant toutes les appa-

rences d'une gravure française, une *Adoration des Mages*, signée **VGO** que nous avons vue dans un *Breviarium romanum*, in-4°, du 10 mars 1518, imprimé par Jacobus Pencius de Leucho. Nous avons rencontré, depuis, le même bois dans un *Missale romanum*, in-4°, du 16 septembre 1512, dans un autre *Missale romanum*, in-4°, du 15 décembre 1516, et dans un *Officium B. M. Virginis*, in-8°, du 20 octobre 1522, sortis tous trois des presses du même imprimeur. Outre cette *Adoration des Mages*, les deux Missels et l'Office de la

Vierge que nous venons d'indiquer contiennent encore plusieurs bois, non signés, du même caractère et du même style, c'est-à-dire évidemment copiés de bois français : une *Annonciation*, une *Visitation*, une *Fuite en Égypte*, une *Pentecôte* et une *Mort de la Sainte Vierge*. Curieux de découvrir la provenance de ces gravures, nous avons eu l'idée de revoir la précieuse collection de livres d'Heures de la Bibliothèque Nationale, et nous avons trouvé les originaux de nos copies vénitiennes dans un des plus remarquables volumes



LES TROIS VIFS.

Officium B. M. Virginis, 8°, 1523, Gregorius de Gregoriis.

de cette belle série, les *Heures a lusaige de Romme*, du 8 août 1488, par Philippe Pigouchet, pour Simon Vostre¹. La dernière livraison de notre étude sur les *Missels vénitiens* étant sur le point d'être tirée au moment où nous avons fait cette vérification, nous n'avons pu y consacrer qu'une note très brève, à l'occasion de l'*Annonciation* du Missel du 13 décembre 1516; en même temps, par quelques lignes que M. de Seidlitz a bien voulu intercaler dans son article, nous annonçons la communication prochaine, à la *Gazette des Beaux-Arts*, de nos observations sur cette particularité de l'histoire de la gravure, qui n'a jamais été signalée — à notre connaissance, du moins — par aucun des auteurs compétents.

La principale difficulté du rapprochement que nous avons réussi à faire réside dans la rareté des livres italiens contenant les bois dont il s'agit; nous parlons surtout des Offices de la Vierge, dont on ne connaît, pour certaines éditions, qu'un seul exemplaire complet, et, pour d'autres éditions même, que des fragments. Cette rareté s'explique assez par le fait que ces ouvrages, imprimés sur vélin avant 1500, étaient des livres de luxe, tirés à très petit nombre et vraisemblablement pour des personnages de haute condition, et que les exemplaires des tirages sur papier, postérieurs à 1500, sans cesse maniés et feuilletés, ont été presque tous détruits, par suite d'usure et d'incurie. Les livres d'Heures français, imprimés sur vélin, comme les premiers Offices de la Vierge italiens, mais sans doute en plus grand nombre, se sont mieux conservés. Il serait donc extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, d'avoir à sa disposition en même temps, l'un près de l'autre, par exemple, l'*Officium Virginis* de 1522, de Pencius de Leucho, et le livre d'Heures de 1488, de Simon Vostre. Il a fallu que nous eussions l'occasion de faire photographier quelques-uns des bois du premier de ces ouvrages, au British Museum, pour en reconnaître les originaux dans le second, à la Bibliothèque Nationale. Comme rien n'est plus concluant, lorsqu'il s'agit de montrer les rapports qui existent entre des œuvres différentes, que de mettre ces œuvres sous les yeux du lecteur, nous avons tenu à donner ici plusieurs reproductions, qui lui permettront de faire lui-même la comparaison.

Les six copies vénitiennes dont nous nous occupons sont plus ou moins serviles; mais il est à noter que toutes offrent le même genre de modifications introduites par le copiste pour donner à son

1. Bibl. Nat., Vélin 1541.



SACRIFICE D'ABRAHAM, D'APRÈS TITIEN.
(Musée Civico de Bassano.)

œuvre la physionomie des œuvres de son pays : le motif ornemental qui encadre les gravures du livre d'Heures a été supprimé, ainsi que tous les détails des fonds qui auraient pu rappeler les monuments gothiques des pays du Nord. La signature vco, que porte l'une des six copies, l'*Adoration des Mages*¹, se retrouve dans le Missel de 1512, dans les Bréviaires du 10 mars et du 7 octobre 1518, et dans l'Office de la Vierge de 1522 — imprimés par Jacobus Pencius de Leucho — au bas de quatre autres bois : la *Toussaint*, la *Procession de l'Arche d'alliance*, le *Chemin de Damas* et l'*Annonciation*, qui sont également copiés, les trois premiers d'après le maître **ia**, et le dernier d'après une gravure du Missel de 1506, de Stagnino. Cet Ugo, que nous avons eu l'occasion de nommer ailleurs², était donc surtout un copiste, apte à traiter tous les genres, puisque nous connaissons encore de lui, entre autres œuvres, une estampe de très grandes dimensions³, représentant le *Sacrifice d'Abraham*, d'après le Titien⁴.

A côté des ouvrages de Pencius de Leucho, il nous faut signaler un livre de liturgie italien d'une extrême rareté, et remarquable également par son ornementation inspirée des œuvres françaises. C'est l'*Officium B. M. Virginis* de 1523, imprimé par Gregorius de Gregoriis, et dont nous ne connaissons qu'un seul exemplaire⁵.

1. Cette gravure a été reproduite dans *Les Missels vénitiens*, p. 182.

2. *Bibliographie des livres à figures vénitiens*, Avant-propos.

3. 106 cent. larg. × 80 cent. haut. (Bassano, *Museo civico*, carton n° 3, estampe n° 83.) Nous avons pensé que la reproduction de cette estampe pourrait intéresser nos lecteurs. La réduction que nous avons dû lui faire subir, à cause



du format de la *Gazette*, rendant presque complètement invisible le monogramme du graveur, nous avons fait tirer à part le bouquet de feuilles sur l'une desquelles il est inscrit. Cette branche se trouve à peu près au milieu de la gravure, au sommet d'un tronc d'arbre, qui se dresse en arrière et à droite, du personnage assis au premier plan, et au niveau du bas de la robe d'Abraham.

4. L'exemple de ce copiste nous semble venir pleinement à l'appui de la thèse que nous avons toujours soutenue relativement aux monogrammes : qu'il faut y voir des signatures de graveurs, et non de dessinateurs.

5. L'exemplaire auquel nous avons emprunté la gravure des *Trois Vifs*, reproduite ici, est d'une édition qui contient en outre sept autres vignettes, et dont le colophon accuse seulement l'année 1523. La même année, Gregorius de Gregoriis publia une autre édition de cet Office de la Vierge, avec des différences dans la pagination et dans l'ordonnance des gravures; le bois des *Trois Vifs* y est remplacé par la répétition de la figure de *Bethsabée au bain*. Nous ne con-

L'artiste italien qui a illustré ce volume, avec grand talent d'ailleurs, tantôt a copié des gravures de livres d'Heures français, tantôt n'a fait que s'en inspirer. Ainsi, toutes les pages sont entourées d'encadrements imités de ceux des *Heures a lusaige de Romme*, du 22 août 1493, imprimées par Philippe Pigouchet pour Simon Vostre¹; et, quant aux gravures, elles offrent, pour la plupart, des détails caractéristiques — tels que l'attitude d'un personnage, la place où il se trouve dans la scène reproduite — qui rappellent certains bois des livres d'Heures de Simon Vostre, d'Antoine Vérard et de Thielman Kerver; il a pris comme modèle, en effet, tantôt l'un, tantôt l'autre, apportant le plus souvent des modifications qui donnent à la représentation l'empreinte italienne, et qui en font, en quelque sorte, une gravure originale. Parfois, il se borne à la copie pure et simple, et ne diffère que très peu de son modèle : c'est précisément le cas pour la vignette que nous reproduisons ici.

Nous avons cru devoir restreindre aux seuls livres de liturgie nos observations sur les emprunts faits par les illustrateurs de Venise aux artistes français, après 1500. Nous pourrions en fournir encore d'assez nombreux exemples, tirés des autres catégories d'ouvrages, surtout de ces petits manuels de dévotion, commentaires sur la Bible et les Évangiles, méditations pieuses, traités de morale et de religion, dissertations théologiques, etc., si répandus à cette époque. Mais le sujet, ainsi étendu, dépasserait de beaucoup les limites qui nous sont assignées ici, et nous réservons pour une publication ultérieure tous les documents que nous possédons déjà, et qui s'augmenteront, sans nul doute, sur cette curieuse et intéressante partie de la question de l'illustration des livres au xvi^e siècle.

DUC DE RIVOLI.

naissions également de cette édition qu'un seul exemplaire, qui est conservé au séminaire de Venise (n. xv. 48), et dont la souscription porte : *Anno D. m. ccccc. xxiii. Die. v. mensis februarii.*

1. Bibl. Nat., Vélin 1545.



BIBLIOGRAPHIE

LE GRAND SIÈCLE, LES ARTS, LES IDÉES

Par ÉMILE BOURGEOIS, maître de conférences à l'École normale supérieure ¹.

L'histoire de Louis XIV n'est pas le sujet de ce livre. « Il n'appartient qu'à un maître, dit l'avant-propos, de reprendre cette histoire après Voltaire. » Ce maître pouvait être M. Bourgeois, si ce n'était sans doute M. Lavisse. En attendant que le tableau soit repeint à neuf, avec l'exactitude dont dispose la science moderne, il n'était pas sans mérite ni sans difficulté de reprendre l'esquisse de Voltaire et d'en faire valoir les mérites, tout en corrigeant, chemin faisant, les légères incorrections de ce premier dessin.

Telle est la tâche délicate que s'est assignée M. Bourgeois. Du *Siècle de Louis XIV* il a extrait, presque *in extenso*, les chapitres si curieux qui touchent à la personne du roi, à la cour, aux ministres, aux arts, à l'administration, à la religion, etc. Mais il a si bien distribué cette matière; il en a coupé les épisodes si habilement; il les a retouchés d'une main si légère, en introduisant, en regard des pages de Voltaire, les témoignages d'un Spanheim, d'un Laporte, d'un Saint-Simon, que c'est plaisir de contrôler Voltaire en le suivant, et de voir dix fils différents consolider la trame sans la brouiller.

Les arts ne pouvaient être oubliés dans cette description des mœurs du XVII^e siècle; on sait d'ailleurs quelle place Voltaire, novateur là comme ailleurs, leur avait accordée dans son histoire. Toutefois, les arts plastiques proprement dits sont traités un peu sommairement dans le *Siècle de Louis XIV*. Comment

1. Un volume in-4°. Hachette et C^{ie}, 1896.



VASE D'ARGENT.

Carton de Le Brun : *Château de Madrid*. (Musée de Versailles.)

ce livre, un musée auquel ont contribué non seulement Versailles, le Cabinet des Estampes, la Monnaie et les Gobelins, mais encore des collections particulières, comme la collection Pichon ou la collection Rossignaux; un musée qui ne nous montre pas seulement l'art officiel et d'apparat, mais qui a recueilli dans l'œuvre rare des dessinateurs, des graveurs et même des caricaturistes tout ce qui peut peindre la vie bourgeoise et populaire, tout ce qui, dans l'art familier, reflète l'âme d'une nation et la fait palpiter sous nos yeux.

Aussi, quelle que soit la richesse et la valeur de l'iconographie royale (pourquoi cependant en avoir exclu le petit *Louis XIV* de Guillaumin, au Louvre, et le magnifique buste de Girardon à Dijon?), notre œil plus curieux, peut-être moins blasé, s'arrête-t-il avec complaisance sur ces estampes naïves, extraites d'un almanach ou d'un livre de modes. M. Bourgeois a dérobé quelques perles à la collection Hennin, cet

se tirer de ce pas? M. Bourgeois s'y est pris en homme très avisé. Il a complété Voltaire par Voltaire, et le *Siècle de Louis XIV* par le *Catalogue des Artistes célèbres*, qui en est en quelque façon l'appendice. C'était la manière la plus légitime d'avoir toute sa pensée, et, avec sa pensée, celle de son temps, « fort rapprochée d'ailleurs de celle du *xvii^e* siècle lui-même, sur les questions d'art ».

Et qu'on ne prenne point ceci pour un artifice. A corriger Voltaire sur ce chapitre au point de vue contemporain, c'est tout un ouvrage spécial — et quel ouvrage! — qu'il fallait entreprendre. Tandis qu'ici, dans un « état » de l'art au *xvii^e* siècle dressé par un homme du *xviii^e* qui l'admirait profondément, tout devient significatif, jusqu'aux omissions. D'ailleurs, comme le remarque justement M. Bourgeois, « ce livre, dans son ensemble, est une galerie artistique du *xvii^e* siècle ».

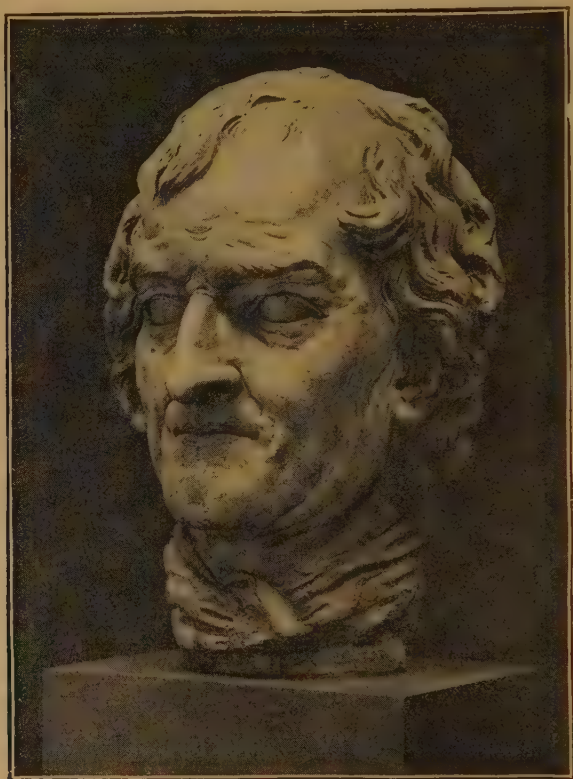
Admirable galerie, en effet, et d'une telle richesse qu'on ne trouvera nulle part une pareille foison de documents artistiques sur l'époque de Louis XIV. Les pièces du temps qui « habillent » chaque page de ce texte, et dont la reproduction photographique donne l'illusion de l'original, se montent, peu s'en faut, à un total de 550. C'est véritablement un musée que



NEF D'OR ET DE LAPIS AUX L. L. ENLACÉES.

Carton de Le Brun : *le Louvre*.

écrin classique de notre Cabinet des estampes. A côté de graveurs tels que Mariette, Israël Silvestre, Sébastien Leclerc, Pérelle ou Lepautre, bien connus de quiconque a pratiqué ce siècle, il a su remettre en lumière d'autres artistes plus ignorés du public : et les *plus illustres Proverbes* de Laigniet, les estampes de modes de Bonnart, de Saint-Jean, les *Appartements royaux* de Trouvain, les compositions allégoriques de Jollain, sans parler des œuvres anonymes, lui



PIERRE PUGET, PAR LUI-MÊME.

(Musée d'Aix.)

ont fourni des pages qui ressuscitent ce vivant passé. N'est-ce pas de la plus touchante histoire que cette *Joie des Français lors du retour à la paix* (p. 180, 229), que cette *Déroute des Agioteurs* (datée 1711), ou telle estampe du « pauvre paysan » qui commente l'éloquente phrase de La Bruyère ? Cette vieille page des *Paysans désolés de s'enrôler* (1705) n'en dit-elle pas long sur les dernières années du règne ? Et se peut-il rien trouver de plus significatif que les estampes satiriques hollandaises, soit politiques avant 1685, soit religieuses après 1685, sans parler des caricatures jansénistes ?

Toute cette partie familière de l'illustration est du plus grand prix. On y

surprend toutes les notes discordantes qui ne résonnaient pas au concert de Versailles. Telle page, la page 311, par exemple, fait éclater le divorce des opinions. En haut, estampe satirique sur la destruction de l'Académie des maîtres peintres; en bas, composition de Séb. Leclerc en l'honneur de la naissante Académie Royale. De tels rapprochements sont des leçons pour qui sait voir. Peut-être eût-on pu glaner quelques autres détails de mœurs dans Cochin le Vieux (*Chasse royale* de 1650, *Almanach* de 1657, etc.); dans Magdeleine Horthe-mels sur la vie janséniste; dans les *Intérieurs d'Écoles* de cet Abraham Bosse, qui figure encore le 15 janvier 1669 sur les « Comptes des Bâtiments du Roi », ou enfin dans le livre d'éducation composé par Gomberville pour le roi (*La Doctrine des Mœurs*, 1646), où l'emblème du soleil est appliqué à la famille royale, longtemps avant que Douvrier se l'appropriât. Mais qu'on ne voie point là un *desideratum*. Telle quelle, l'illustration du *Grand Siècle* est déjà admirablement complète. Et, envisagée du point de vue artistique, elle prouve bien, semble-t-il, que la trompeuse unité de l'art de Le Brun ne doit pas faire illusion. Si la devise politique du règne a bien été, comme le dit une gravure de Séb. Leclerc, *Lex una sub uno*, l'art français sous Louis XIV a été en réalité, Versailles excepté, *Ars plurima sub pluribus*.

S. ROCHEBLAVE.



LE PREMIER SIÈCLE DE L'INSTITUT DE FRANCE

Par le Comte de FRANQUEVILLE ¹.

U'EST devenue, dit l'auteur en une sobre et claire préface, qu'est devenue, pendant le siècle écoulé, cette grande institution nationale? Comment a-t-elle répondu aux espérances de ses auteurs, quelle gloire a-t-elle donnée à la France, quels services a-t-elle rendus à l'humanité? » Le livre de M. de Franqueville ne permet pas d'hésiter. La liste intégrale, par ordre de nomination ou d'élection, sans autres commentaires que les notes biographiques indispensables, de tous ceux qui ont appartenu ou appartiennent encore à l'une des

cinq académies; le simple relevé, sans critique, éloge ou blâme, des travaux de chacun, suffisent amplement à justifier la prépondérance continue dans les lettres, dans les sciences, dans les arts, de cette « grande institution nationale » depuis ses commencements jusqu'aux fêtes récentes du centenaire. Les noms, les œuvres, c'était assez, en effet, pour que la démonstration fût complète.

Mais, précédant des nomenclatures utiles, certes, biographies rapides de 1047 titulaires, énoncés d'ouvrages dont l'addition, si on parvenait à la faire, donnerait un chiffre formidable, un chapitre très documenté résume l'histoire des académies diverses qui ont devancé la fondation de l'Institut. C'est d'abord l'*Académie de poésie et de musique*, autorisée en 1570 par lettres patentes de Charles IX, et qui disparaît « avec le roi Henri III, dit Colletet, dans les troubles et confusions des guerres civiles de ce royaume ». Plus tard, au commencement de 1635, Louis XIII sanctionne les statuts de l'*Académie française*; puis Louis XIV, en 1648, ceux de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*. L'origine de l'*Académie des inscriptions et belles-lettres* date de 1663. L'*Académie royale des sciences* tient sa première séance en 1666; l'*Académie d'architecture*, le 31 décembre 1671.

Cependant, la Révolution supprima en bloc les Académies, cela en 1793. Deux ans après, le 25 octobre 1795, la Convention, mieux avisée, les remplaçait par l'Institut.

En d'autres chapitres, M. de Franqueville raconte les changements apportés à différentes reprises à la première organisation de l'Institut, en 1803, 1816, 1832; explique les règlements, parle des fondations et des prix particuliers à chaque compagnie, renseigne sur l'installation et le personnel, ne laisse rien ignorer, en un mot, de cette admirable Maison, pleine de vraie gloire et des plus nobles souvenirs, qui n'a son égale nulle part, en aucun autre pays du monde.

Le dossier de l'Institut de France, pendant le siècle qui vient de finir, était à dresser. Or, le voilà mis à jour, complet, sans lacunes, en un livre richement

¹. Un volume in-4°. Paris, Rothschild, 1896.

édité et fort bien fait. Le plan est d'un esprit méthodique et droit; le même soin judicieux et minutieux, le même scrupule d'exactitude s'étendent à toutes les parties, et quand l'auteur est non plus seulement annaliste, mais écrivain, sous une forme simple et nette, qui n'exclut pas l'élégance pourtant, il dit en termes d'un choix sûr ce qu'il sait, ce qu'il veut et doit dire.

OLIVIER MERSON.

LES PORTRAITS DESSINÉS PAR J.-A.-D. INGRES

Vingt photogravures, par M. E. Charreyre, avec une introduction
de M. GEORGES DUPLESSIS ¹.



EST une excellente initiative que le savant conservateur du Cabinet des estampes a prise en publiant cet album qui n'est, nous l'espérons, que le premier d'une série désirée par tous les amateurs du grand art. On ne peut point dire, en effet, qu'Ingres revienne « à la mode »; mais il est sensible que l'attention éclairée ne se détache pas de lui et que l'obsession de son style continue de s'imposer; toutes les attaques se sont émoussées et la portée d'enseignement du maître prend de jour en jour plus de champ. Or, les portraits dessinés au

crayon que M. G. Duplessis vient de faire reproduire étaient, hier encore, pour ainsi dire inconnus, conservés qu'ils sont par les descendants des modèles; les propriétaires ont heureusement compris qu'aucun scrupule ne pouvait s'opposer à la divulgation de ces nobles effigies et leur exemple lèvera sans doute les hésitations de ceux qui en possèdent d'analogues dans le demi-secret de leurs collections familiales.

Cependant, miracle de notre art industriel ! ce sont pour ainsi dire les originaux que nous avons entre les mains et c'est du trait même de crayon de l'artiste que nous sommes possesseurs, lorsque nous examinons les vingt feuillets photogravés par M. E. Charreyre. Les procédés de reproduction mécanique, contre lesquels on peut, à bon droit, éprouver quelque humeur, lorsqu'ils font une concurrence peu loyale à la gravure, sont, dans le cas qui nous occupe, d'une admirable fidélité et il faut bien ici rendre les armes. Nous avons, ici même, jadis, offert à nos lecteurs des dessins d'Ingres, gravés avec un respect et un art sans reproches par des maîtres tels que Henriquel-Dupont et Léopold Flameng; mais leur belle interprétation elle-même s'éclipse devant l'absolue véracité de nos procédés scientifiques, qui ne seront désormais plus dépassés.

Rien de plus judicieux que le choix des portraits contenus dans le présent

¹. Album in-folio. Paris, Rothschild, 1896.

album ; leurs dates s'espacent entre 1812 et 1856. Ce sont tous des dessins librement et amicalement improvisés, sans arrière-pensée de préparer quelque portrait à l'huile ; l'émotion d'Ingres y est dans sa fleur, avec tout le parfum et tout le duvet d'un art raffiné entre tous. Cet art dérouté par sa subtilité les classifications faciles et les patientes analyses, tant il est la résultante de parties hétérogènes, candeur et adresse, largeur de vision et minutie dans le détail, inconscience et volonté tenace, amour de la nature et horreur de l'apparence et de la vérité, application à faire vrai et aversion de l'exactitude. Cet art fut aussi constant à lui-même, et il est impossible d'établir de différence entre le trait du débutant et celui du maître. Mais surtout il fut sans analogies avec l'art du passé et ne découle d'aucune étude rétrospective. Aussi avons-nous quelque peine à voir M. G. Duplessis le comparer, fût-ce en passant, à l'art d'un Holbein, d'un Dürer ou d'un Antoine van Dyck. Rien ne peut rehausser, rien ne peut rabaisser l'art d'Ingres ; il ne supporte même aucune épithète ni aucune matricule et, débarrassés aujourd'hui des querelles romantiques et des revendications classiques, nous ne l'analysons pas, nous le goûtons silencieusement.

A. R.

UNE ÉTUDE SUR J. DE SANDRART ET SES ŒUVRES ¹

A publication de M. J.-L. Sponcel sur la *Teutsche Akademie* de Sandrart, annoncée depuis longtemps et retardée, par suite de circonstances indépendantes de sa volonté, vient fort à propos combler une lacune dans la bibliothèque de tous ceux qui s'occupent de l'histoire de l'art. Sandrart, en effet, par sa situation et sa vie nomade, a été mieux que personne bien placé pour être exactement renseigné sur les artistes de son temps. Il importait donc d'être exactement fixé sur la valeur des informations qu'il nous a transmises.

Né à Francfort-sur-le-Mein, le 12 mai 1606, Sandrart appartenait à une famille originaire du Hainaut, que les persécutions religieuses avaient obligée à se réfugier en Allemagne. De bonne heure il s'était senti porté vers la pratique de l'art et il avait appris les éléments du dessin, de la gravure et de la peinture. Les hasards de sa destinée l'avaient successivement conduit à Prague, à Nuremberg, puis à Utrecht, où il avait été l'élève de Gerard Honthorst, chez lequel il s'était lié avec quelques-uns des peintres qui devaient illustrer l'école de cette ville : les frères Both, J. Uytewael et le comte palatin Goudt. C'est pendant son séjour à Utrecht, qu'en 1627 il avait connu Rubens et que, bien jeune encore,

1. SANDRART'S TEUTSCHE AKADEMIE, KRITISH GESICHTET, par J.-L. Sponcel, 1 vol. in-8° Dresde, W. Hoffmann, 1896.

il l'avait accompagné dans ses visites chez Bloemaert et chez Poelenburg et de là « à Amsterdam et dans plusieurs autres cités hollandaises », pendant ce voyage qui dura quinze jours. Cette année même, il suivait Honthorst, son maître, à Londres, où celui-ci le mit en relations avec le roi Charles I^{er}, ainsi qu'avec les principaux artistes ou amateurs qui, à cette époque, se trouvaient en Angleterre : Buckingham, le comte d'Arundel et son savant bibliothécaire Fr. Junius, l'architecte Inigo Jones et le peintre italien Orazio Gentileschi. De Londres, en passant par la Hollande, l'Allemagne et le Tyrol, Sandrart gagne l'Italie et demeure quelque temps à Venise, pour y copier les œuvres des coloristes, Giorgione, Titien, Véronèse. Il y fréquente aussi une académie où il étudie le modèle vivant, avec le Hollandais Jan Lys, qui meurt de la peste peu après, en 1629. Fuyant le fléau, Sandrart se rend à Rome, par Ferrare et Bologne, avec son cousin Michel Le Blon. Ce dernier, chargé d'achats d'objets d'art pour la reine Christine et par d'autres amateurs, était naturellement bien accueilli par les artistes italiens et par la colonie, assez nombreuse alors, des étrangers établis à Rome. Dès son arrivée, il donnait à ces derniers un grand repas de bienvenue, qui lui gagnait aussitôt les bonnes grâces de tous ses invités. Sandrart, de son côté, profitait de cette occasion pour frayer avec ses confrères le plus en vue : Pierre de Laer, Poussin, Claude Lorrain, avec lequel il allait souvent faire des études d'après nature, aux environs de Tivoli, de Subiaco ou dans les jardins du marquis Giustiniani, près de la Porta Flaminia. Le travail, la curiosité, l'étude des monuments et des statues antiques, la lecture des livres consacrés à l'histoire de l'art, l'anatomie, la perspective, bien d'autres soins encore se disputaient la vie très remplie qu'il menait alors. A l'atelier d'Andrea Sacchi, qu'il fréquenta aussi, il retrouvait, avec Poussin et Claude, Duquesnoy et Pierre de Cortone. Il entretenait également un commerce assez suivi avec le Barbieri, le Dominiquin, Pietro Testa et le Bernin.

De là, « en bonne compagnie, » Sandrart avait visité Naples, où il était témoin d'une éruption du Vésuve, puis la Sicile et même Malte. A son retour à Rome, ayant repris le pinceau, son nom devint bientôt célèbre, et quand Velazquez arriva en Italie, chargé d'y acheter, pour le roi d'Espagne, une œuvre à chacun des douze peintres les plus célèbres, il fut compris dans la liste de ces achats. Portraitiste à la mode, Sandrart vit poser devant lui le pape Urbain VIII, et il gagna si bien ses bonnes grâces que celui-ci lui confia des commandes importantes, qui furent bientôt suivies par celles d'autres amateurs. Le cardinal Barberini et le roi de France lui-même devinrent ses patrons. Il était à ce moment logé au palais Guistiniani, où le Guide, l'Albane, le Caravage et Honthorst avaient avant lui reçu l'hospitalité et où il habita en même temps que Claude Lorrain. Guistiniani non seulement le consultait sur ses acquisitions, mais il lui confiait la direction des dessinateurs et des graveurs occupés à reproduire les riches collections de ce Mécène et c'est ainsi qu'il fut appelé à connaître Cornelis Bloemaert, Th. Matham et les français Claude Audran et Claude Mellan.

En 1635, avant de rentrer dans sa patrie, Sandrart s'était appliqué à recueillir tout ce qu'il avait pu de publications et de notes personnelles sur les merveilles qu'il avait vues, et il regagnait Francfort par Florence, Milan et la Suisse, où il admire fort à Bâle les œuvres d'Holbein. L'année suivante, la guerre et la peste l'éloignent de nouveau de sa ville natale, et pour se mettre, lui et les siens, à

l'abri du danger, il s'installe d'abord quelque temps à Cologne, avant d'aller se fixer en 1637 à Amsterdam, où la vogue dont il jouit comme peintre de portraits lui vaut de nombreux travaux, notamment le grand tableau peint pour le *Doelen* des Coulevriniers et représentant la compagnie du capitaine Van Swieten, au moment de l'arrivée de Marie de Médicis à Amsterdam, le 1^{er} septembre 1638. Les quatre années qu'il passe à Amsterdam (de 1637 à 1641), coïncident avec l'époque la plus glorieuse et la plus féconde de l'école hollandaise et la considération que Sandrart avait conquise lui permit d'approcher la plupart des artistes qui faisaient l'honneur de cette école.

Grâce à sa fortune personnelle et au prix assez élevé que lui étaient payés ses portraits, Sandrart avait pu réunir une belle collection de tableaux et d'objets d'art ; mais, à raison du peu de sécurité des routes, il se vit contraint de s'en défaire, quand d'Amsterdam il vint s'établir à Munich. Il se disposait, en 1647, à se rendre en Italie, lorsque son domaine de Stockau fut pillé et incendié par les Français. Après plusieurs séjours à Nuremberg et à Vienne, il était de nouveau revenu à Stockau, dont il avait fait rebâtir avec plus de luxe le château et où il continuait à peindre des compositions religieuses pour les églises ou les couvents de la Bavière et de l'Autriche. Mais il avait toujours conservé ses habitudes voyageuses. En 1660, nous le retrouvons à Augsbourg, où il demeure près de quatorze ans, non sans faire quelques excursions dans la contrée environnante, à Nuremberg notamment, qu'il habita pendant les dernières années de sa vie, consacrées surtout à la mise en œuvre des nombreux documents qu'il avait amassés sur l'histoire de l'art. C'est là qu'il mourut, le 14 octobre 1688, dans un âge avancé.

On comprend qu'avec une carrière si longue et si accidentée, un observateur doublé d'un artiste, tel qu'était Sandrart, avait eu bien des facilités pour se renseigner exactement sur ses confrères. Sans parler des informations qu'il tenait des amateurs avec lesquels il était en relations, il avait personnellement connu et pratiqué des maîtres tels que Claude Lorrain, Poussin, Rembrandt, et bien d'autres encore. Aussi, dans les diverses éditions de sa *Teutsche Akademie* (1675 et 1679), ainsi que dans la traduction latine qui en était publiée de son vivant (1683), nous a-t-il laissé sur eux une foule de particularités intéressantes. C'est donc là un ouvrage précieux entre tous et pour ainsi dire indispensable à quiconque s'occupe de l'histoire de l'art. Qu'avait-il emprunté à ses devanciers ou à ses contemporains ? Quelles sont les sources auxquelles il a puisé ? Quelles étaient ses idées esthétiques ? Quel degré de confiance mérite-t-il ? Quelles additions et quels remaniements a-t-il opérés dans les éditions successives de son livre ? C'est là ce que M. Sponzel a examiné dans la consciencieuse étude qu'il a consacrée à Sandrart, en faisant pour lui ce que l'éditeur Lemonnier avait commencé à faire pour Vasari, ce qu'après lui MM. H. Hymans et C. Hofstede de Groot ont fait excellemment pour Van Mander et pour Houbraken. C'est donc un instrument de travail très utile que nous devons à M. Sponzel et qui se recommande de lui-même à l'attention de la critique, pour les nombreuses et sûres indications qu'il lui fournit.

ÉMILE MICHEL.

LUCAS CRANACH

Sammlung von Nachbildungen seiner vorzüglichsten Holzschnitte und seiner Stiche..., par M. F. LIPPMANN, directeur du Cabinet des Estampes de Berlin¹.



PRÈS Dürer et Holbein, Lucas Cranach le Vieux est certainement celui qui marque le plus profondément son empreinte dans l'art allemand du xvi^e siècle. Un choix de ses gravures sur bois et sur cuivre que vient de donner, en une superbe édition, le savant directeur du Cabinet des estampes de Berlin, M. F. Lippmann, avec une étude des plus substantielles sur sa vie et son œuvre gravé, nous offre l'occasion d'apprécier le vieux maître dans une des nombreuses branches qu'il cultiva.

Pas plus que les autres artistes ses compatriotes et ses contemporains, il n'échappa, il est vrai, à la puissante influence du maître de Nuremberg (par exemple, dans la plus ancienne de ses gravures sur bois : *Le Christ en croix adoré par la Vierge, saint Jean, saint Roch et saint Sébastien* (1503), dans le grand *Saint Georges*, la *Tentation de saint Antoine* et *Sainte Marie l'Égyptienne*, de 1506) ; le souvenir d'Altdorfer est visible aussi dans la composition et la technique d'autres gravures, — ses *Madones entourées d'anges jouant ou dansant*, — et même le voyage qu'il fit en 1508 dans les Pays-Bas, pour remplir la mission que lui avait confiée l'électeur de Saxe, son protecteur, près de l'empereur Maximilien, laissa sa trace dans la *Madone implorée par l'électeur Frédéric le Sage* ; mais ces constatations, intéressantes pour l'étude du développement de l'artiste, n'empêchent pas les qualités très originales, l'individualité foncière de son talent, fait de force, de grâce et de pittoresque ; et, dès 1506, dans le premier — et le meilleur — des quatre *Tournois* qu'il grava, il se révèle un maître accompli. Puis, cette même année, il donne ses belles gravures en couleurs : *Saint Christophe*, *Vénus et l'Amour*, les premiers spécimens de ce genre datés que l'on connaisse, et que suivra plus tard un magnifique *Saint Georges*, bleu sombre rehaussé d'or ; en 1509, des bois pour le *Livre des reliques de saints de Wittenberg* ; en 1513, huit feuillets pour le *Livre d'heures de l'empereur Maximilien*, avec lesquels l'artiste inaugure une seconde manière, plus adoucie que la première, etc.

En même temps, il pratiquait aussi, quoique moins fréquemment, la gravure sur cuivre : on compte de lui, en ce genre, huit estampes, datées de 1509 à 1521 : *la Pénitence de saint Chrysostome*, le *Portrait de Frédéric le Sage*, trois *Portraits de Luther* (1520), etc. Inutile, d'ailleurs, d'énumérer des œuvres bien connues. Cependant il faut mentionner tout particulièrement le *Portrait de Luther déguisé en « Junker Georg »*, gravé sur bois en 1521, et qui surpasse de beaucoup les précédents ; il marque le point culminant dans son œuvre gravé et en même

1. In-folio. Berlin, 1893. G. Grote.

temps, pour ainsi dire, la fin de ses travaux en ce genre : sauf le beau portrait en médaillon de son ami l'imprimeur Georges Rhaw pour un *Hortulus animæ* édité par celui-ci en 1538, il semble avoir désormais laissé de côté la gravure. D'ailleurs, les nombreuses commandes des électeurs de Saxe : peintures murales, cartons de tapisseries et de vitraux, décorations de tout genre, portraits, etc. ; ses entreprises personnelles en dehors de son art (une librairie et même une pharmacie) ; ses nombreux élèves à diriger ; plus tard, en 1537 et en 1540, la charge de bourgmestre de Wittenberg, ne lui laissaient plus guère de loisirs.

A sa place, le second de ses fils, Lucas, né en 1515 (le premier, Johann Lucas, dont un livre d'esquisses ne trahit guère qu'un talent de dilettante, était mort à 33 ans, en 1535, au cours d'un voyage en Italie), donnera — parfois avec sa collaboration — une suite à cette série de gravures, conservant, avec des qualités moindres, le caractère paternel, et gardant même la fameuse marque-signature de Cranach : le serpent ailé et couronné.

Soixante-quatre planches hors texte (cinquante-six gravures sur bois et huit estampes), sans compter des reproductions dans le texte, accompagnent l'étude de M. Lippmann. Elles nous offrent, dans leur grandeur exacte et, autant que possible, dans leur aspect primitif, avec les inscriptions des marges qui, malheureusement, n'ont pas toujours été conservées, les plus belles feuilles du maître, tirées des Cabinets de Berlin et de Dresde, de la Bibliothèque impériale et de l'Albertina de Vienne, de la Bibliothèque nationale de Paris, du British Museum, de plusieurs collections privées, etc. L'Imprimerie royale de Berlin les a reproduites avec une perfection qui les fait rivaliser de toutes façons avec les originaux.

A. M.



L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.
